CINEMA & FILM

. III N. 7-8 □ INVERNO-PRIMAVERA 1969 □ L. 1000
SPECIALE □ □ NUOVO CINEMA ITALIANO □

THEATRE COLLECTION
The Research Libraries
New York Public Library



C. I. D. I. F. presenta
un film di Paolo e Vittorio Taviani
prodotto da Giuliani G. De Negri per l'AGER FILM

SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE

con GIAN MARIA VOLONTE' - LUCIA BOSE'
GIULIO BROGI - SAMY PAVEL
Daniele Dublino e Steffen Zacharias

nella foto: L. Bosè e G.M. Volontè



Gian Vittorio Baldi

per la IDI Cinematografica s.p.a.
programma I semestre 1969

BALTAGUL
di Mircea Muresanu

PORCILE
di Pier Paolo Pasolini

L'ASINO D'ORO
di Gian Vittorio Baldi

nella foto: Franco Citti in "Porcile„



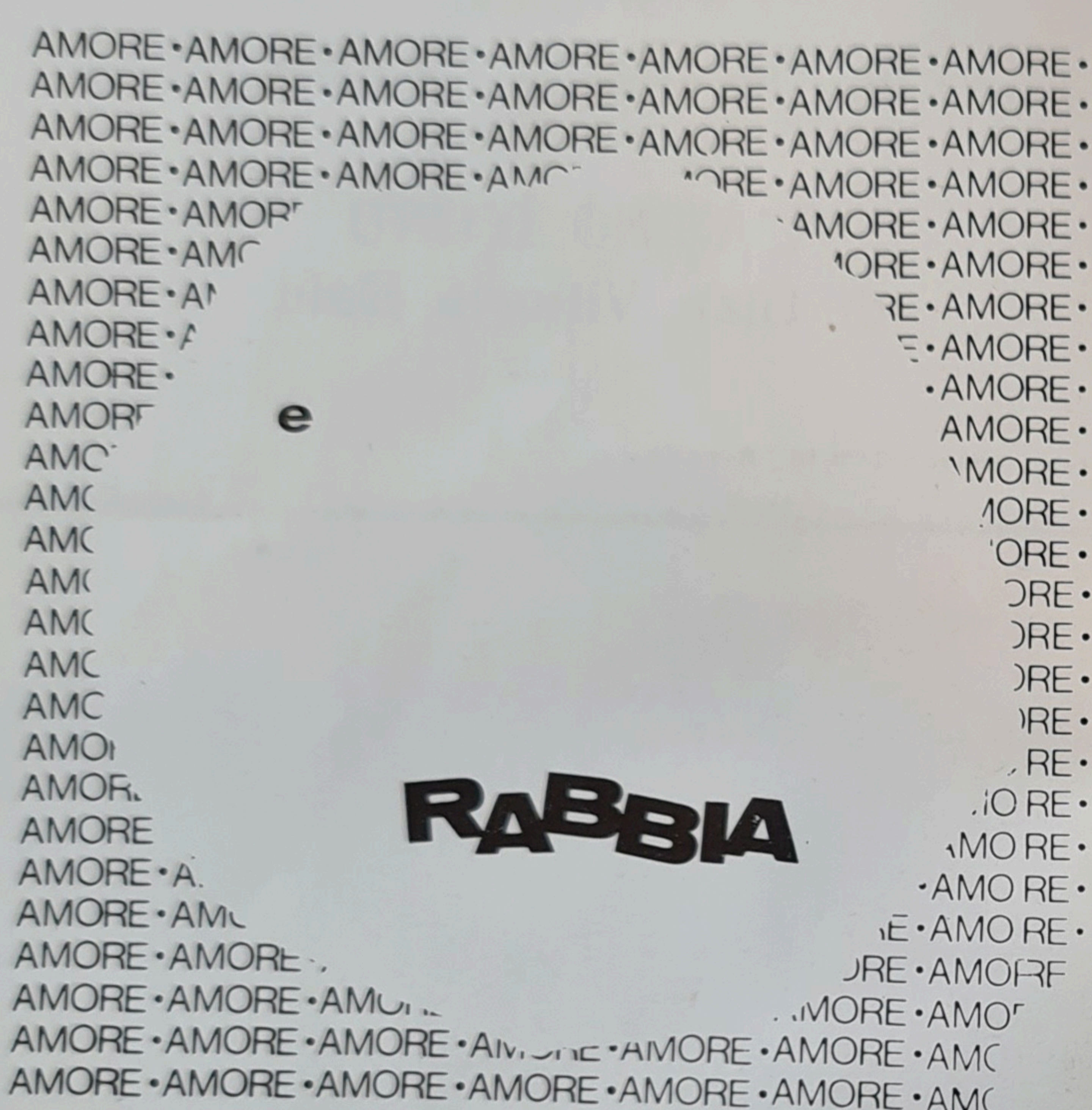
ITAL NOLEGGIO CINEMATOGRAFICO presenta

un film prodotto da

CASTORO Film s.r.l. Roma - **ANOUCHKA Film** Parigi

L'episodio "Discutiamo, discutiamo..." è stato realizzato da

MARCO BELLOCCHIO e ELDA TATTOLI



diretto da **CARLO LIZZANI - BERNARDO BERTOLUCCI**
PIER PAOLO PASOLINI - JEAN-LUC GODARD
MARCO BELLOCCHIO

con

NINO CASTELNUOVO - NINO DAVOLI - LIVING THEATRE - JULIEN BECK - TOM BAKER
Un gruppo di studenti della Università di Roma

TECHNICOLOR - TECHNISCOPE

Un certo giorno

un film diretto da
ERMANNO OLMI

ITALNOLEGGIO CINEMATOGRAFICO

Un film realizzato dalla

MOUNT STREET FILM

UMANO, NON UMANO

CON LA COLLABORAZIONE DEGLI OPERAI DELLA APOLLON E DELLA SPES, DI ALEXANDRA STEWART, RADA RASSIMOV, MICK JAGGER, KEITH RICHARD, CARMELO BENE, SANDRO PENNA, ALBERTO MORAVIA, GIOVANNI ROSSELLI, FRANCO ANGELI, MARIO BAGNATO, ADRIANO APRA', MAURIZIO CALVESI, FRANCO BROCÀNI

E DI ETTORE ROSBOCH, ANITA PALLENBERG, MARIO VULPIANI, MARIO SCHIFANO, ROSSANA COPPOLA

nella foto: Sandro Penna



comitato direttivo:
PIERO ANCHISI
ADRIANO APRÀ
LUIGI MARTELLI
MAURIZIO PONZI
CLAUDIO RISPOLI
STEFANO RONCORONI

CINEMA & FILM

a. III n. 7-8 primavera 69

Le copertine:

Gianni Amico, Marco Ferreri, V. e P. Taviani, Maurizio Ponzi, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Mario Schifano, Marco Bellocchio, e Ermanno Olmi;

Lucia Bosè in «Sotto il segno dello scorpione» (Taviani), Michel Piccoli in «Dillinger è morto» (Ferreri), Joel Barcelos in «Tropici» (Amico), Pierre Clementi in «Partner» (Bertolucci), Anne Wiazemsky in «Teorema» (Pasolini), Jean-Marc Bory in «I visionari» (Ponzi), Brunetto Del Vita in «Un certo giorno» (Olmi), una scena di «Discutiamo discutiamo», ep. di «Amore e rabbia» (Bellocchio) e Anna Carini in «Satellite» (Schifano).

3 **Editoriale**

NUOVO CINEMA ITALIANO

6 **GIANNI AMICO:** Intervista
13 **GIAN VITTORIO BALDI:** Intervista
18 **STEFANO RONCORONI:** La forma come sostanza ("Fuoco!")
20 **BERNARDO BERTOLUCCI:** Intervista
28 **ENZO UNGARI:** Nosferatu '70: una sinfonia del disordine ("Partner")
33 **MARCO FERRERI:** Intervista
37 **CLAUDIO RISPOLI:** Soggetto e complemento oggetto ("Dillinger è morto")
40 **ENZO UNGARI:** Lo spazio della malinconia ("Dillinger è morto")
45 **ERMANNO OLMI:** Intervista
54 **PIERO SPILA:** Il sogno di un risveglio ("Un certo giorno")
58 **VALENTINO ORSINI:** Intervista
70 **GIANNI MENON:** Una generazione di comunisti ("I dannati della terra")
73 **PIER PAOLO PASOLINI:** "Che cosa sono le nuvole?" (sceneggiatura)
86 **MAURIZIO PONZI:** Dopo "I visionari"
88 **MAURIZIO PONZI:** "Stefano junior" (sceneggiatura)
97 **FRANCO FERRINI:** Il sogno senza qualità ("I visionari")
104 **PAOLO e VITTORIO TAVIANI:** Intervista
111 **COOPERATIVA DEL CINEMA INDIPENDENTE:** Intervista (di gruppo)
117 **SCHEDE C.C.I., ETC.** (Bacigalupo, Bargellini, Brunatto, De Bernardi, Leonardi, Vergine, etc.)

SITUAZIONE

133 **PIERO SPILA:** Appunti su una teoria del film permanente
138 **COLLO-BERTETTO-COLNAGHI-BARBERI:** Tics, tics, et tics
143 **GIANNI MENON:** Il cinema del tempo della vita ("Chronik der Anna Magdalena Bach")
146 **JEAN-CLAUDE BIETTE:** Tema, variazioni e fuga: Opus 4 ("Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano")
149 **JEAN-MARIE STRAUB:** Il giudizio finale di Mao
150 **JEAN-MARIE STRAUB:** «Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano» (sceneggiatura)

LA
RT,
D,
A-
IO
SI,

IO
LA



comitato direttivo:

PIERO ANCHISI
ADRIANO APRÀ
LUIGI MARTELLI
MAURIZIO PONZI
CLAUDIO RISPOLI
STEFANO RONCORONI

CINEMA & FILM

a. III n.7-8 primavera 69

Le copertine:

Gianni Amico, Marco Ferreri, V. e P. Taviani, Maurizio Ponzi, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Mario Schifano, Marco Bellocchio, e Ermanno Olmi;

Lucia Bosè in «Sotto il segno dello scorpione» (Taviani), Michel Piccoli in «Dillinger è morto» (Ferreri), Joel Barcelos in «Tropici» (Amico), Pierre Clementi in «Partner» (Bertolucci), Anne Wiazemsky in «Teorema» (Pasolini), Jean-Marc Bory in «I visionari» (Ponzi), Brunetto Del Vita in «Un certo giorno» (Olmi), una scena di «Discutiamo discutiamo», ep. di «Amore e rabbia» (Bellocchio) e Anna Carini in «Satellite» (Schifano).

3 **Editoriale**

NUOVO CINEMA ITALIANO

6 **GIANNI AMICO:** Intervista
13 **GIAN VITTORIO BALDI:** Intervista
18 **STEFANO RONCORONI:** La forma come sostanza ("Fuoco!")
20 **BERNARDO BERTOLUCCI:** Intervista
28 **ENZO UNGARI:** Nosferatu '70: una sinfonia del disordine ("Partner")
33 **MARCO FERRERI:** Intervista
37 **CLAUDIO RISPOLI:** Soggetto e complemento oggetto ("Dillinger è morto")
40 **ENZO UNGARI:** Lo spazio della malinconia ("Dillinger è morto")
45 **ERMANNO OLMI:** Intervista
54 **PIERO SPILA:** Il sogno di un risveglio ("Un certo giorno")
58 **VALENTINO ORSINI:** Intervista
70 **GIANNI MENON:** Una generazione di comunisti ("I dannati della terra")
73 **PIER PAOLO PASOLINI:** "Che cosa sono le nuvole?" (sceneggiatura)
86 **MAURIZIO PONZI:** Dopo "I visionari"
88 **MAURIZIO PONZI:** "Stefano junior" (sceneggiatura)
97 **FRANCO FERRINI:** Il sogno senza qualità ("I visionari")
104 **PAOLO e VITTORIO TAVIANI:** Intervista
111 **COOPERATIVA DEL CINEMA INDIPENDENTE:** Intervista (di gruppo)
117 **SCHEDE C.C.I., ETC.** (Bacigalupo, Bargellini, Brunatto, De Bernardi, Leonardi, Vergine, etc.)

SITUAZIONE

133 **PIERO SPILA:** Appunti su una teoria del film permanente
138 **COLLO-BERTETTO-COLNAGHI-BARBERI:** Tics, tics, et tics
143 **GIANNI MENON:** Il cinema del tempo della vita ("Chronik der Anna Magdalena Bach")
146 **JEAN-CLAUDE BIETTE:** Tema, variazioni e fuga: Opus 4 ("Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano")
149 **JEAN-MARIE STRAUB:** Il giudizio finale di Mao
150 **JEAN-MARIE STRAUB:** «Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano» (sceneggiatura)

RECENSIONI

157 **BRUNO TORRI:** L'entomologo visionario ("L'angelo sterminatore")

162 **FRANCO FERRINI:** Il mito della fine e la fine del mito ("L'angelo sterminatore")

168 **ADRIANO APRA':** Oltre: l'uomo folle e il cinema siderale ("2001: odissea nello spazio")

174 **FRANCO FERRINI:** 2000 e una notte ("2001: odissea nello spazio")

189 **LUIGI COLLO:** Godard: personaggio, violenza, oggetto ("Il maschio e la femmina", "Due o tre cose che so di lei", "Week End")

192 **ADRIANO APRA':** Cosmo, caos: Tativille ("Play Time")

195 **MAURIZIO PONZI:** Jack e il principe Hal poi Henry V ("Falstaff")

197 **ENZO UNGARI:** Visioni di un pornografo timido ("Per favore non mordermi sul collo!")

200 **FRANCO FERRINI:** La sacra famiglia ("Rosemary's Baby")

204 **ORESTE DE FORNARI:** Ritmi vitali, ritmi mortali ("La sposa in nero")

211 **PIERO SPILA:** Verso il soliloquio ("Les Biches")

213 **ORESTE DE FORNARI:** Furia selvaggia? ("Gangster Story")

216 **I migliori film del 1968**

219 **I migliori rivoluzionari del 1968**

Direzione e amministrazione: vicolo del Governo Vecchio 8, Roma, telefono 7583967. Questo numero L. 1.000 — Arretrato L. 1.200 — Abbonamenti: per l'Italia, annuale L. 3.000; per l'estero, annuale L. 4.000; sostenitore, L. 10.000. Gli abbonamenti si effettuano con versamento sul c/c postale n. 1/51180 intestato a «Cinema e Film», vicolo del Governo Vecchio 8, Roma. Gli abbonamenti possono decorrere da qualsiasi numero — Spedizione in abbonamento postale, gruppo IV.

Direttore responsabile: Adriano Aprà — **redazione:** Franco Ferrini, Maurizio Ponzi, Piero Spila — collaborazione grafica: **Sergio Salaroli**

distribuzione nelle librerie: a cura della Aldo Garzanti Editore s.a.s., via della Spiga 30, Milano — Tipografia SALEMI via G. Pianell 26, Roma, tel. 434057. «Cinema & Film» è iscritta col n. 11307 nel Registro della Stampa, in data 5-12-1966.

E' vietata la riproduzione anche parziale di saggi e testi senza autorizzazione.

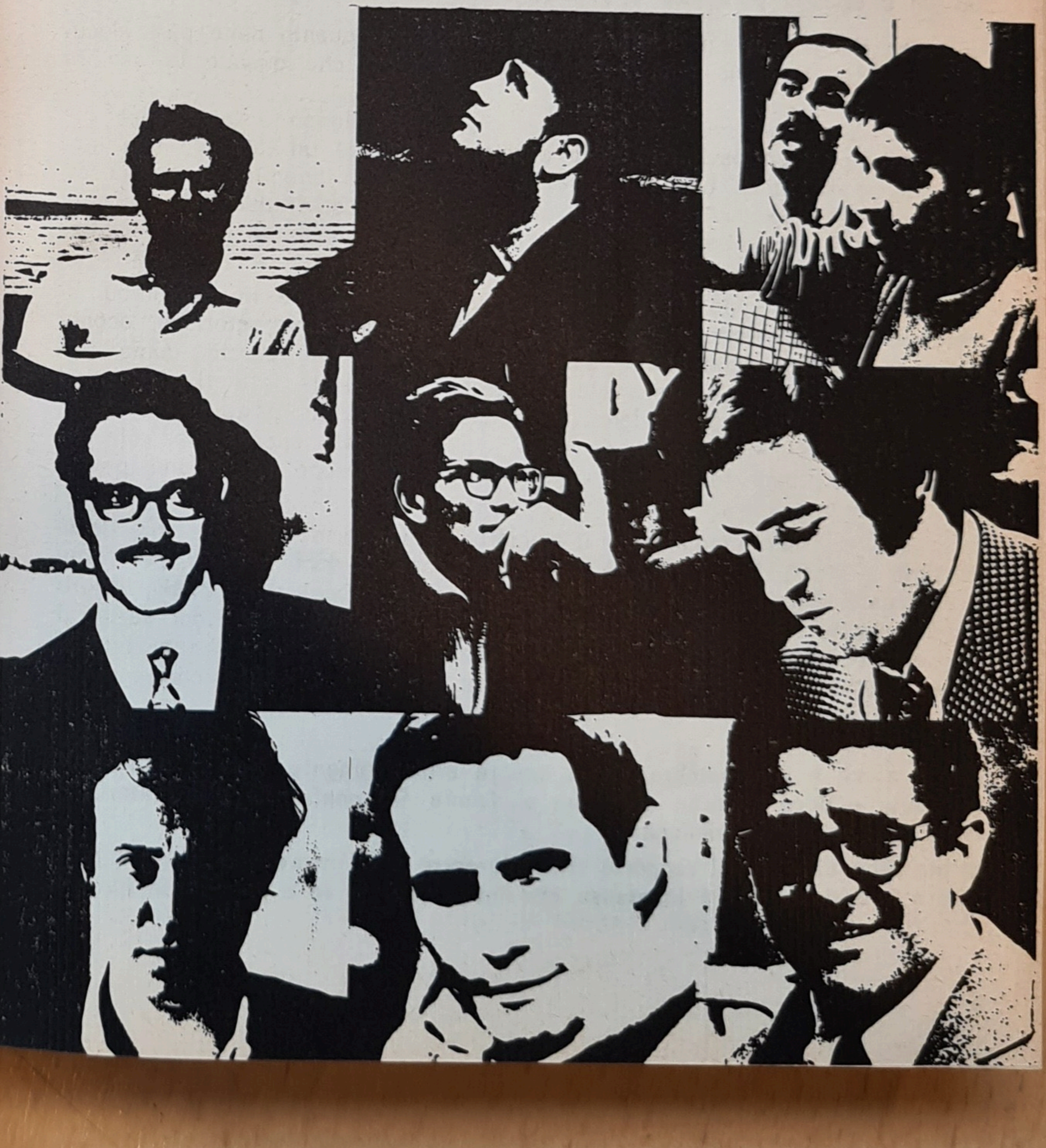
Dedicare un numero di **C&F** al « nuovo cinema italiano » non significa tanto consacrare (sia pure criticamente) qualcosa che già esiste come dato quanto intervenire concretamente, e in prima persona, entro qualcosa che (forse) è en train de se faire — le opere, se non gli autori e una politica, lo testimoniano validamente — e di cui comunque ci interessa la **dinamica:** perciò diciamo pure che dopo questo nuovo cinema italiano virgolettato sottintendiamo un punto interrogativo, segno minimo, e vistoso, di un interesse prospettico, che non si conclude in questo numero ma proseguirà negli altri, strutturandosi in una rubrica fissa. Questo fatto implica che la lista degli autori che spicca con voluta evidenza in apertura di sezione, pur essendo per un verso molto soggettiva e per l'altro abbastanza ampia da scongiurare ogni velleità (impolitica) di « purismo » da parte nostra, non è da intendersi come una lista chiusa; essa sottintende Rossellini, che è il padre di tutti (e al quale abbiamo già dedicato un numero; sul prossimo parleremo ampiamente degli **Atti degli Apostoli**), è aperta ovviamente ai nuovi autori (Carmelo Bene, innanzi tutto; ma il suo film lo abbiamo visto quando il numero era già composto) e ne include altri che, esplicitamente, hanno rifiutato (Mario Schifano) o dilazionato (Marco Bellocchio) un loro intervento in forma d'intervista. Precisiamo che il rifiuto di Schifano deriva da una sua sfiducia meditata in operazioni che possono apparire di « coesistenza pacifica » — mettere accanto nomi così diversi, specie per l'atteggiamento che hanno nei confronti dei problemi produttivi e distributivi (per quanto nuovo, il cinema di molti registi che amiamo si muove ancora all'interno di vecchie strutture), può apparire un compromesso — nonché nell'efficacia della parola per chiarire, o « pubblicizzare », quello che l'opera, di per sé, dice (e quindi - dopo **Satellite - Umano non umano** e **Dedalo** ci parleranno di M.S.: in quell'occasione discuteremo meno frettolosamente le sue posizioni, che ci interessano molto). La struttura dichiaratamente aperta di questo numero implica anche che il N.C.I. non ci interessa soltanto dal punto di vista degli autori; ci interessa anche, e in concomitanza, da quello della produzione, distribuzione ecc. o, meglio, dal punto di vista globale e dialettico di una figura, ancora inedita o appena nata, di autore-produttore-distributore, di cineasta totale, che sia intellettuale **nella** mischia, militante di base uguale ad altri militanti, e perciò maggiormente responsabile nei confronti di se stesso e del pubblico al quale si rivolge. E' il caso di prevedere, a questo proposito (e accanto ad altre che affrontino i rapporti fra cinema e politica — sulla concezione di un cinema politico, non « politicizzato » — e fra cinema e televisione), una tavola rotonda sul concetto di cinema d'autore: non ci pare che « i tempi » — che rischiano di diventare un alibi — impongano la morte dell'autore e la nascita di gruppi di lavoro nei quali l'autore non sia che un tecnico, nei quali l'individuo si sacrifichi alla collettività (vedi le dichiarazioni di alcune cinefrange del M.S. e di alcuni allievi del C.S.C.);

ci pare piuttosto che essi impongano di uscire dall'isolamento dell'artista borghese che si preoccupa di esprimere un « io » che non prefigura il futuro né riflette il presente ma ripete un passato, proprio per dare, ognuno come individuo e tutti come collettività, il meglio di sé per gli altri: per esempio con la creazione di « gruppi di ricerca » caratterizzati da una politica (cinematografica) convergente e da una sperimentazione massima rivolta al pubblico (vedi intervista con Giuliani in « Questo Cinema », e vedi — particolarmente stimolante — l'attività non professionale ma seriamente politica di alcuni gruppi « periferici » che si stanno formando in varie zone d'Italia, e di cui ci interesseremo nel prossimo numero). Se insistiamo tanto sul ruolo dell'autore, anche (e forse soprattutto) all'interno di collettivi di lavoro, è perchè non è possibile prescindere dai problemi (prettamente individuali) del linguaggio: se non si vuole essere parlati; « saltando » il momento del linguaggio si parla confusamente (cinegiornali del M.S.), reazionariamente (cinegiornale « libero » sull'Apollon) — e dispiace; affrontandolo si parla efficacemente («The Newsreel» americano), spesso sublimemente (come in alcuni film cinesi visti in Italia: **L'Oriente è rosso** e **La guerra sotterranea**, opere che per la loro autorità stilistica mettono salutarmente in crisi molte idee prefabbricate su quello che deve essere un cinema politico e collettivo).

Ci chiediamo se valga la pena, a proposito di nuovo cinema italiano, parlare della critica italiana. Non ci sentiamo immodesti — dal nostro punto di vista, che è quello di chi si sente sempre meno « critico » e sempre più cineasta — nel rilevare il desolante livello di un'attività che vede i generosi classificatori accanto agli ignoranti recensori: in quasi tutti manca il senso che fare critica è fare cinema (e viceversa); che fare riviste di cinema o scrivere recensioni o curare pagine dello spettacolo dovrebbe essere un intervento creativo (e politico), non un'attività d'informazione, di passiva trasmissione. La critica cosiddetta « di sinistra » ha in questo senso le più pesanti responsabilità; ai suoi occhi il punto interrogativo va raddoppiato; per i suoi rappresentanti, vecchi o aggiornati che siano, non esiste nuovo cinema italiano, esiste, che so, il «neorealismo ». (Per noi, invece, questa nuova ondata segna anche la morte salutare di quel cinema equivoco e reazionario: da tutti gli articoli, questa nostra forma di « fare cinema », risulta chiaramente, a proposito del N. C. I. e no, che le nostre tensioni sono verso un cinema « fantastico » — ai cui « genitori » sarà dedicato il prossimo numero di **C&F**).

L'occupazione dell'Istituto Luce ha dato l'avvio a una nuova sensibilizzazione politica per i fatti cinematografici. Ma, anche politicamente, la genericità non ci va. Non ci va di occupare per far piacere a Nanni Loy e alla destra reazionaria del cinema italiano (che va fino a sinistra, lo si è sempre saputo). Ci va sempre più di discriminare, di essere violenti e intolleranti. Per questo non ci spaventa, anzi ci sembra indispensabile, chiarire il valore (negativo) di operazioni come quella che ha dato vita al cinegiornale sull'Apollon; per questo non vogliamo fare i razzisti alla rovescia sostenendo controvoglia, per ragioni « politiche », film a basso costo, indipendenti, ma brutti, quindi inutili, alla fin fine. Il cinema ai cineasti, abbiamo detto. E gli amici di « Stagecoach », ai quali rispondiamo simpaticamente a parte, ci hanno poco simpaticamente rimbrottato. Ma, santa ingenuità, per « cineasti » intendevamo, e sottolineavamo, coloro che **attivamente** lo sono, cosi autori come tecnici, critici, pubblico. A questa condizione, tanto elementare quanto terroristica, si crea il vuoto, e le operazioni di embrassons-nous sindacaleggianti, di grandi unioni corporativistiche, diventano troppo difficili. Per fortuna.

Nuovo Cinema Italiano 1: Amico Baldi Bertolucci Ferreri Olmi Orsini Pasolini Ponzi Taviani & Coop. Cin. Indip.

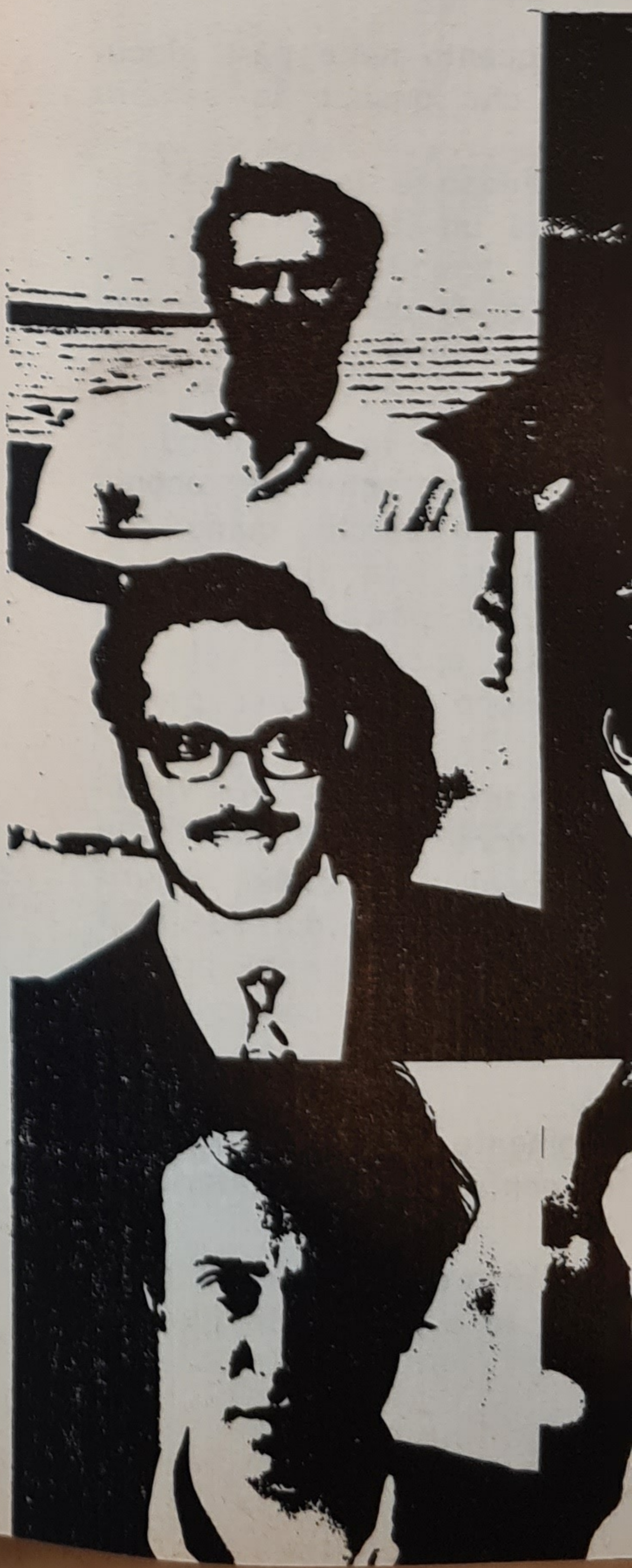


ci pare piuttosto che essi impongano di uscire dall'isolamento dell'artista borghese che si preoccupa di esprimere un « io » che non prefigura il futuro né riflette il presente ma ripete un passato, proprio per dare, ognuno come individuo e tutti come collettività, il meglio di sé per gli altri: per esempio con la creazione di « gruppi di ricerca » caratterizzati da una politica (cinematografica) convergente e da una sperimentazione massima rivolta al pubblico (vedi intervista con Giuliani in « Questo Cinema », e vedi — particolarmente stimolante — l'attività non professionale ma seriamente politica di alcuni gruppi « periferici » che si stanno formando in varie zone d'Italia, e di cui ci interesseremo nel prossimo numero). Se insistiamo tanto sul ruolo dell'autore, anche (e forse soprattutto) all'interno di collettivi di lavoro, è perchè non è possibile prescindere dai problemi (prettamente individuali) del linguaggio: se non si vuole essere parlati; « saltando » il momento del linguaggio si parla confusamente (cinegiornali del M.S.), reazionariamente (cinegiornale « libero » sull'Apollon) — e dispiace; affrontandolo si parla efficacemente («The Newsreel» americano), spesso sublimemente (come in alcuni film cinesi visti in Italia: **L'Oriente è rosso** e **La guerra sotterranea**, opere che per la loro autorità stilistica mettono salutarmente in crisi molte idee prefabbricate su quello che deve essere un cinema politico e collettivo).

Ci chiediamo se valga la pena, a proposito di nuovo cinema italiano, parlare della critica italiana. Non ci sentiamo immodesti — dal nostro punto di vista, che è quello di chi si sente sempre meno « critico » e sempre più cineasta — nel rilevare il desolante livello di un'attività che vede i generosi classificatori accanto agli ignoranti recensori: in quasi tutti manca il senso che fare critica **è** fare cinema (e viceversa); che fare riviste di cinema o scrivere recensioni o curare pagine dello spettacolo dovrebbe essere un intervento creativo (e politico), non un'attività d'informazione, di passiva trasmissione. La critica cosiddetta « di sinistra » ha in questo senso le più pesanti responsabilità; ai suoi occhi il punto interrogativo va raddoppiato; per i suoi rappresentanti, vecchi o aggiornati che siano, non esiste nuovo cinema italiano, esiste, che so, il «neorealismo ». (Per noi, invece, questa nuova ondata segna anche la morte salutare di quel cinema equivoco e reazionario: da tutti gli articoli, questa nostra forma di « fare cinema », risulta chiaramente, a proposito del N. C. I. e no, che le nostre tensioni sono verso un cinema « fantastico » — ai cui « genitori » sarà dedicato il prossimo numero di **C&F**).

L'occupazione dell'Istituto Luce ha dato l'avvio a una nuova sensibilizzazione politica per i fatti cinematografici. Ma, anche politicamente, la genericità non ci va. Non ci va di occupare per far piacere a Nanni Loy e alla destra reazionaria del cinema italiano (che va fino a sinistra, lo si è sempre saputo). Ci va sempre più di discriminare, di essere violenti e intolleranti. Per questo non ci spaventa, anzi ci sembra indispensabile, chiarire il valore (negativo) di operazioni come quella che ha dato vita al cinegiornale sull'Apollon; per questo non vogliamo fare i razzisti alla rovescia sostenendo controvoglia, per ragioni « politiche », film a basso costo, indipendenti, ma brutti, quindi inutili, alla fin fine. Il cinema ai cineasti, abbiamo detto. E gli amici di « Stagecoach », ai quali rispondiamo simpaticamente a parte, ci hanno poco simpaticamente rimbrottato. Ma, santa ingenuità, per « cineasti » intendevamo, e sottolineavamo, coloro che **attivamente** lo sono, così autori come tecnici, critici, pubblico. A questa condizione, tanto elementare quanto terroristica, si crea il vuoto, e le operazioni di embrassons-nous sindacaleggianti, di grandi unioni corporativistiche, diventano troppo difficili. Per fortuna.

Nuovo
Italian
Baldi B
Ferre
Orsini
Ponzi
Coop.



Gianni Amico: "Tropici„

Puoi dire qualcosa sull'aspetto didattico-documentaristico di Tropici, che di solito viene trascurato mentre invece è lì che si può maggiormente notare un tuo intervento personale e politico sulla realtà filmata?

Io penso che il film sia didattico tanto nella storia quanto nelle parti documentaristiche, cioè sia quando lo sembra di meno che quando lo sembra di più.
Nel film c'é un'idea generale e cioè che il sottosviluppo è tante cose ma soprattutto il sottosviluppo della coscienza. Poi, da un lato c'è una storia, una storia tipica che permette di seguire una famiglia brasiliana attraverso tutto il paese mentre si incontra con vari stadi del sottosviluppo. E' la storia di un gruppo di persone che passano dalla schiavitù al capitalismo internazionale.

Dall'altra parte ci sono gli interventi documentaristici che mi sembrano altrettanto importanti sia perché danno le ragioni oggettive, storiche, economiche e politiche, della storia che stiamo seguendo sia perchè, come per esempio nella lettura del giornale, vengono citati alcuni fatti (l'azione dell'Unione Nazionale degli studenti, l'acquisto di terre da parte di nordamericani, notizie sul Che Guevara ecc.) che finiscono, anche non volendo, col dare indirettamente una risposta a quelli che sono i problemi proposti dalla storia.

All'interno del film comunque c'è sempre un rapporto dialettico tra documentario e storia, la storia cioè continua anche nel documentario, poi torna direttamente e così via. Per esempio l'inserto di **Deus e o diabo** appare nel film in un momento preciso, quando i protagonisti escono dal sertão e raggiungono Recife. In quel momento ho inserito la risposta che ai problemi del sertão dà un autore come Glauber Rocha. Poi il film continua.

Anche a noi il film sembra molto lineare stilisticamente. Non ci sono salti tra storia e documentario, e la tua posizione nei confronti della materia rimane sempre molto omologa.
Si potrebbe dire che il rapporto che intercorre tra l'attore che legge il giornale e le notizie lette é lo stesso che intercorre tra te e la materia filmata.

Forse. Mi sembra però che nella scena della lettura del giornale ci sia una sottolineatura proprio da parte dell'attore che legge e lo fa con certe pause, certi piccoli ammiccamenti. E' comunque una mia impressione da spettatore. E' una cosa che mi accade spesso col film, col quale ho un rapporto molto strano, lo vedo come se lo avesse fatto un altro. Scopro continuamente delle cose ogni volta che lo rivedo, e questo proprio perché forse non ci sono stati mai dei veri e propri interventi di mise en scène. C'è per esempio, nella sequenza della partenza dal villaggio per Recife, un carrello che accompagna la donna che fa un giro attorno al camion; da come la donna lo guarda è evidente che è la prima volta che le capita di vedere una macchina simile o, comunque, è la prima volta che ha la possibilità di salirci, però accanto alla donna c'è il suo bambino che camminando accarezza il camion per tutta la sua lunghezza. Questa è una cosa che non avevo assolutamente notato mentre giravo la sequenza, l'ho scoperta solo la terza o quarta volta che rivedevo il film. Ora è proprio quel particolare che rende più bello il piano. Gli dà una forza che non avrebbe senza il gesto istintivo, certamente casuale, del bimbo, che rientra a perfezione nello spirito dell'inquadratura.

Ritieni che sia importante essere spettatori brasiliani per questo film?

A priori pensavo che lo spettatore brasiliano avesse un unico vantaggio, la conoscenza geografica. Cioè sapere che il viaggio compiuto dai protagonisti del film è, facendo un rapporto, come un viaggio da Mosca a Palermo. Temevo che allo spettatore europeo questo fatto potesse sfuggire anche perchè non sono stato a sottolineare i passaggi di tempo.
Per il resto pensavo che per lo spettatore brasiliano il film fosse completamente privo d'interesse, che fosse ovvio. Invece le reazioni sono state di grande interesse per il film. Direi che i brasiliani che hanno visto il film lo hanno capito fino in fondo e ne sono rimasti colpiti. Colpiti non tanto da fatti relativamente importanti quali l'assenza di folklore, il fatto che il film è molto rigoroso e non cade mai nel pittoresco ecc., ma colpiti proprio dalle tesi del film, dall'originalità del discorso, per loro nuovo. Il discorso politico del film è assai diverso da quello che fanno i film brasiliani. Devi pensare anche che è il primo film brasiliano in presa sonora diretta e per la prima volta si sentiva della gente che parlava veramente, come nella vita.
Ciò è il contrario delle impressioni che hanno avuto gli spettatori europei che hanno pensato che il film fosse un riassunto di tutte le esperienze del cinema nôvo.

L'unico rapporto esplicito ci sembra quello con Vidas sêcas.

Vidas sêcas è un film neorealistico. **Tropici** non lo è affatto. **Vidas sêcas** si basa tutto su annotazioni psicologiche, mentre **Tropici** è un film assolutamente privo di psicologie. Come tipo di cinema, i due film sono all'opposto. Amo molto **Vidas sêcas** ma non mi sembra un film vicino al mio. Se vi sono dei film brasiliani che sento vicini ai miei sono i film di Gustavo Dahl e quelli di João Carlos Horta. Comunque **Tropici** è molto diverso dai film brasiliani. E questo mi dispace molto.

Sei d'accordo quando il tuo film viene definito rosselliniano?

L'idea di voler fare qualcosa di didattico sul terzo mondo definisce il film già a priori rosselliniano. Io in origine pensavo che il film sarebbe stato rosselliniano solo nell'idea e non nel suo stile, nel suo linguaggio. Invece alla fine mi sono reso conto che era un film totalmente rosselliniano.
Ma girando il film non c'è stata mai una ricerca in questo senso. Lo stile del film è stato imposto unicamente dalla materia filmata. L'aspetto rosselliniano è stato proprio lasciare che le cose si filmassero da sole.

La cosa che più colpisce in Tropici **è il suo rigore stilistico e che questo rigore è determinato dal fatto che è proprio la realtà ad avere un suo rigore preciso.**

La struttura del film, è stata suggerita dalle mie esperienze di spettatore di film brasiliani, già al tempo in cui organizzavo il Festival del cinema latino-americano.
Nei film brasiliani ci sono un'infinità di elementi che non possono essere

colti senza certe nozioni indispensabili. Faccio l'esempio di **A Grande cidade** di Carlos Diegues in cui c'è il personaggio di un gangster che deruba i turisti che si recano al Corcovado. Ora nel film accade che inconsapevolmente questo gangster deruba e uccide un senatore. Da quel momento la polizia, che fino allora non si era mossa, incomincia a dargli una caccia spietata. Lui si chiude nella sua capanna e si abbandona a lunghi monologhi. Questa è evidentemente una situazione che capovolge tutte le convenzioni cinematografiche dello spettatore europeo. Un gangster braccato dalla polizia non tenta di fuggire ma rimane tranquillamente a casa sua. Questa invece è una situazione tipicamente brasiliana, la polizia non avrà mai il coraggio di cercarlo nella favela.

Le parti documentaristiche del mio film hanno anche lo scopo di far capire meglio allo spettatore la situazione della storia. Cioè la famiglia passa da un reddito annuo di 50.000 a un reddito annuo di 250.000. La storia cui state assistendo è una storia di sempre, prima si correva verso l'oro, poi verso il caffè, oggi verso l'industria, ecc.

Questo per la struttura. Lo stile poi, ripeto, è sempre imposto dalla realtà che viene filmata. Sempre, al cinema non esiste che un modo giusto di filmare una cosa. Ma nel caso di **Tropici** non c'era bisogno di studiare pensare, ti guardavi intorno e la realtà ti diceva dove dovevi mettere la camera, quale obiettivo usare ecc. In fondo non vi era mai da scegliere, vi era una sola possibilità. Per quanto riguarda il ritmo, all'inizio c'è un ritmo lento — ci sono molti dettagli — poi lentamente il film accentua il suo ritmo interno, aumentano le ellissi. Perchè a quel punto io credo che lo spettatore sia entrato abbastanza nel film da potermi permettere di abolire le fasi troppo descrittive dell'inizio. Logicamente trovi chi dice che la prima parte è lenta, meno efficace, stanca. A parte che non si capisce perché è proibito stancare lo spettatore, mi sembra che le stesse persone che fanno questi rilievi non si rendono conto che senza il ritmo particolare dell'avvio, l'attenzione ai dettagli, ai tempi morti, la seconda parte sarebbe quasi incomprensibile, risulterebbe totalmente astratta, perchè secondo canoni tradizionali nella seconda parte non c'è una storia. Ci sono alcuni momenti di una storia. E quasi sempre ho girato le parti della storia che meno facevano storia tralasciando i passaggi obbligati. Questo è un problema di fondo, che mi affascina. Cosa filmare e cosa non filmare. E scopri che è più bello filmare un bagno o un bimbo incontrato per caso che parla di un film di Tarzan piuttosto che altri momenti più "significativi", più "importanti".

Che cosa pensi del cinema brasiliano?

Lo amo enormemente. Mi piacciono anche certi film che piacciono a pochi. Trovo l'esperienza del "cinema nôvo" straordinaria sia esteticamente che come ricerche di nuove forme produttive. Nel '69 vedrete quindici film nuovi dei quali almeno sei veramente straordinari. Ora ci sono tre fasi del cinema nôvo. C'è la fase di un cinema di denuncia che va da quello più prettamente neo-realistico, come **Vidas sêcas**, a quello in cui la denuncia si accompagna alla ricerca di un linguaggio originale, alla ricerca di modi direttamente legati alla cultura nazionale: pensate a certi film di Glauber Rocha (**Barravento, Deus e o Diabo**).

La seconda fase è quella di **Terra em transe** e dei film che da **Terra em transe** derivano. **Terra em transe** è un film importantissimo perchè è il primo film brasiliano autenticamente cittadino, in cui per la prima volta si affrontano i problemi della città, degli ambienti politici, delle élites. Un film che fa sua la componente delirante e barocca che è propria della politica brasiliana.

Infine la terza fase che è quella degli ultimissimi film o dei film ancora in lavorazione. Sono tutti film politici e spesso sono dei film sugli anni '30 o sul Brasile dell'inizio del secolo; c'è insomma un grande sforzo di interpretazione di quella che è la società brasiliana, di come si è formata storicamente, delle radici della borghesia nazionale, delle classi che manovrano il potere.

In Brasile esistono due élites, una borghese e aristocratica che ha interessi di tipo nazionalistico e un'altra altrettanto borghese e aristocratica che invece ha interesse a legarsi col capitale nordamericano. La dialettica politica brasiliana è stata sempre ristretta al continuo alternarsi di queste due élites al potere. Il mio film non si pone assolutamente questo problema e questo è il motivo che lo differenzia molto dal cinema brasiliano.

Hai fatto questo film in Brasile solo perché te ne è capitata l'occasione o per una tua esigenza espressiva?

Il film è nato in un modo molto strano. In origine dovevo fare un altro film in Brasile, era la storia d'amore fra un attore italiano giunto in Brasile per lavoro e una cantante. C'era una certa identificazione fra la donna e il paese per cui non si capiva bene se il protagonista era innamorato più della donna o del paese. Questo film non sono riuscito a farlo e ora ne sono abbastanza contento perché probabilmente sarebbe stato un film orrendo, in quanto nasceva da un'impressione sentimentale e approssimativa, frutto di tre viaggi molto brevi. Il Brasile è il tipico paese dove tu arrivi e il primo giorno dici: ah, ho capito, il secondo giorno: ah, ieri credevo di aver capito ma mi sbagliavo, adesso ho capito, e vai avanti così per mesi. Poi era un film autobiografico e penso che oggi proprio non vi sia più spazio per un certo tipo di autobiografismo. Voglio dire per i film che andavano di moda tre o quattro anni fa ma che purtroppo molti fanno ancora oggi. Poi è chiaro che ogni film è anche autobiografico ma questo in un altro senso.

Poi invece ho avuto la fortuna di rimanere in Brasile quasi sei mesi, per girare per la TV due documentari, uno sul Movimento studentesco brasiliano, l'altro sulla musica popolare. In quei mesi ho avuto veramente la possibilità di conoscere profondamente il paese, e di questo il film naturalmente ha risentito.

Tropici è nato molto avventurosamente. Avevamo proposto alla televisione di fare un film sul Brasile che si sarebbe basato in parte sui testi antropologici di Lévi-Strauss sugli indios. Ma arrivati in Brasile ci siamo resi conto che fare una cosa simile non avrebbe avuto molto senso, allora abbiamo scritto un film in due parti, la prima sugli indios, la seconda sul Brasile d'oggi. Era praticamente un film composto di vari episodi. La televisione approvò certi episodi, altri no. Finalmente ci ha lasciati liberi di partire come volevamo. Io ho preferito allora sviluppare una sola delle storie. Abbiamo dimenticato anche la sceneggiatura, il film nasceva giorno per giorno.

E' difficile immaginare dopo Tropici **quello che sarà il tuo prossimo film. Perché l'atteggiamento stilistico nei confronti di** Tropici **dovrebbe per forza di cose essere di carattere momentaneo. Pensiamo per esempio al tuo film** Appunti per un film sul jazz.

Anch'io sono d'accordo sul fatto che **Tropici** è un'esperienza a sé, in quanto non è assolutamente ripetibile. Però per quanto riguarda il film sul jazz trovo che sono due film abbastanza simili, sono ambedue dei film fatti dall'interno, hanno lo stesso atteggiamento nei confronti del mondo che filmano, partono dal suo interno per rispettarlo totalmente.

L'unica cosa che li distingue è che in **Tropici** abbiamo la macchina più ferma, nel film sul jazz c'è più mobilità, c'è la macchina a mano, c'é più montaggio, ma era la materia diversa che lo richiedeva.

Hai detto una volta che Appunti per un film sul jazz **era un film di amicizia, c'era quasi un'identificazione con le persone. E' accaduto lo stesso per** Tropici?

Il nordeste è un mondo di persone meravigliose, persone con una struttura umana estremamente semplice e autentica con cui ci si sente immediatamente coinvolti. Andare nel nordeste è una esperienza straordinaria. Se vado a Londra trovo difficoltà ad ambientarmi in una società che in fondo è abbastanza simile alla nostra. Tu arrivi invece nel mezzo del nordeste con tutti i tuoi pregiudizi, magari con delle preoccupazioni anche banali, non so, la paura del serpente ecc., e invece dopo appena due minuti ti sembra di essere nato lì, di essere sempre stato tra loro.

Ci sono tantissime cose di **Tropici** che sono nate proprio grazie a questa spontaneità. Per esempio la sequenza in cui i viaggiatori cantano sul camion, è nata così senza che io l'avessi prevista, hanno cominciato a cantare di loro iniziativa e non c'era nessun motivo perché io non filmassi quella scena. Anche la sequenza con il ragazzo che racconta il film di Tarzan, è nata così. Ad un certo punto mi si è avvicinato un ragazzo e mi ha chiesto che cosa facevo, il cinema gli ho detto, e allora lui mi ha raccontato che aveva visto dei film. Gli ho detto di tornare la sera e davanti alla m.d.p. gli ho chiesto di ripetere nuovamente la storia come l'aveva raccontata la mattina. Praticamente è un'intervista.

La sequenza per me è un saggio perfetto sulla condizione del sottosviluppo.

C'è la cultura coloniale, l'imposizione di un linguaggio che non si riesce a capire — il ragazzo fa una gran confusione nel narrare il film —, e soprattutto c'è il fatto che quel bambino, che sembra avere nove anni, in realtà ne ha sedici, perché come quasi tutti i bambini nordestini è rachitico per fame. Questa purtroppo è una cosa che rimarrà mia, forse non arriverà mai allo spettatore o arriverà poeticamente, per gli strani occhi del bambino. Per me quel pezzo vale tutto il film.
Quando lo spettatore cinematografico sarà talmente abituato al linguaggio del cinema da poter capire anche una cosa simile, i mille significati nascosti dentro una sequenza, quanto è ricca di significati una qualsiasi inquadratura, quel giorno si potranno fare davvero dei film straordinari; il giorno in cui lo spettatore guarderà il cinema, capendolo, si potrà fare tutto.

Ci sono dei film che si fondano proprio su un rapporto nuovo tra schermo e spettatore, la comunicazione da diretta diventa sempre più indiretta.

Comincerei il discorso ad un livello ancora più primario. Io trovo che di fronte a qualsiasi film lo spettatore, e anche il critico cinematografico, almeno per il 99% dei casi non sa vedere il film. La gente non sa che cosa è uno schermo cinematografico, anche perché c'è stato un certo tipo di cinema, soprattutto tra gli anni '30 e '50, che ha abituato gli spettatori a guardare del film esclusivamente i particolari che il regista sottolineava. Per cui c'era una rinuncia al cinema da parte dei registi.
C'è uno spazio che è lo spazio dello schermo, ma quello che allo spettatore interessa, quello che lo spettatore è abituato a guardare, è una minima parte dello schermo. Per cui quando lo spettatore si trova davanti ad una immagine cinematografica, pura e senza sottolineature, non sa come guardarla. Questo mi sembra un discorso di base. E' una situazione tragica per la gente che fa il cinema quella di sapere di rivolgersi ad un pubblico di analfabeti e di ciechi.
Basta andare a un festival o leggere le critiche o parlare con la gente che esce dal cinema per capire che non hanno visto, che non c'erano.
Per arrivare al vostro discorso trovo che quello che caratterizza un certo cinema moderno sia la volontà di esprimere delle idee, di filmare delle idee. Una volta si filmavano delle storie. Non vi è un piano del mio film, ma neppure dei film di Bernardo o di Godard o di Straub, in cui al regista importi raccontare qualcosa. Quello che interessa è filmare le idee. Ora quando in **Week end** Godard filma il negro che dice un discorso di Carmichael, è facile capirlo, Godard sceglie il sistema diretto. Ma nel cinema di Straub, dove ogni inquadratura aggredisce lo spettatore, con mille idee, abbiamo spettatore assolutamente impreparato ad accoglierle.
Quindi da una parte c'è questa straordinaria capacità di sintesi che ha il cinema, dall'altra l'assoluta incapacità dello spettatore, e dato che alla fin fine dobbiamo sempre fare i conti con lo spettatore, noi ci auto-limitiamo, siamo costretti a farlo.
Da qui la tragedia di avere un pubblico cieco, una critica che non capisce.

Il problema è che sono pochissimi i registi che hanno studiato a fondo la possibilità di dominare l'inquadratura. A parte Straub da un verso e Ejzenstejn da un altro, che lo faceva reinventando continuamente la realtà, sono pochissimi i registi che hanno pensato il cinema in questa direzione, nel senso dell'inesauribilità dell'immagine.
Quando tu parli dei registi dal '30 al '50 hai ragione, però quello che rimproveri loro non è un difetto, c'era in loro — almeno nei migliori — una scelta stilistica per cui dell'immagine venivano sfruttati solo alcuni elementi primari, mentre quelli secondari erano solo un supporto, privi di un loro valore significante. D'altra parte ci sono alcuni registi che danno un significato anche a questi supporti, per esempio Bresson in Au hasard, Balthazar, oppure Bergman in Persona in cui ad un certo punto i volti per la prima volta sullo schermo diventano dei campi aperti straordinari, dove non significano più nulla perché significano tutto.

Anche l'immagine più piatta, più anonima, capta sempre tutta una serie di cose straordinarie, e ciò è diverso anche dal cinema di Bresson e Bergman.

Ma nell'immagine casuale c'è, più che una profusione di significati, una profusione di realtà. In questo senso il film ideale sarebbe l'inquadratura fissa di Andy Warhol sulla terrazza dell'Empire State Building.

Questo è un dato di fatto. E non c'è più spazio per l'abilità, l'intelligenza, l'originalità, del regista.

Quando ti chiedi in profondità che cosa ti spinge a fare del cinema, che cosa rispondi, a te stesso più che al pubblico?

Soprattutto mi chiedo a cosa serve fare del cinema. Penso che sia assolutamente inutile. Faccio il cinema perché non saprei fare altro.

Forse l'arte serve individualmente per vivere, è una forma di azione di cui siamo capaci.

Di questo sono convinto. Ognuno gira i film soprattutto per se stesso. Ma a proposito dell'utilità dell'arte sono costretto a ritornare al Brasile. Quando alla fine di **Tropici** siamo tornati a S. Paulo, siamo andati a visitare un museo, per me il museo più bello del mondo. E' piccolissimo, un'unica stanza e intorno pochi quadri, tutti straordinari. E' famoso nel mondo il museo di S. Paulo proprio per questo, perchè ha pochi quadri ma tutti straordinariamente belli ed importanti e poi non è il solito museo in cui si deve camminare per ore, lì ti siedi, ti guardi intorno e vedi tutto. Erano assolutamente inutili in funzione del Brasile e dei brasiliani e della loro felicità che mi pare l'unica cosa veramente importante. Se il museo fosse bruciato quel giorno il fatto mi sarebbe apparso assolutamente irrilevante. Gli unici a dolersene veramente sarebbero stati gli artisti di S. Paulo che hanno all'interno del museo un bar dove si ritrovano tutte le sere, un posto a metà strada fra Rosati e certi bar di piazza Navona. Ecco, il barino per la vita della città è molto più importante del museo.
Ma dopo due mesi vissuti nel nordeste, seduto lì dentro, ho sentito completamente tutta l'assoluta inutilità di quegli oggetti, mi sono reso conto che in fondo non servono a niente.
Ora io credo che l'arte abbia uno scopo soprattutto in quanto liberazione dell'individuo che la fa, che agisce come artista. L'opera d'arte può avere un'utilità solo per quello spettatore che non tanto riesce a capire ma che è capace di ripercorrere tutto il processo creativo facendo suo il processo di liberazione del creatore. Questa ad esempio è una grande lezione del jazz. Il jazz piace a pochi perchè la gente pensa di poterlo ascoltare. E' assurdo, il jazz bisogna viverlo. Quando sei in un club e il gruppo suona, tu sei un altro musicista, non un ascoltatore. E i musicisti di jazz giustamente disprezzano chi ascolta. Perchè chi ascolta resta fuori, è come se non ci fosse.
Tornando al problema "perchè fai del cinema" dire: fino a ieri abbiamo fatto un certo tipo di cinema, ora dobbiamo cambiare, mi pare assurdo. No, il problema è decidere se si deve continuare a fare del cinema o invece piantarla.

Ci sono degli autori cinematografici a cui ti senti particolarmente legato?

Ci sono dei registi che amo e che voi conoscete perché sono gli stessi che amate voi: Godard, Bresson, Rossellini, Straub ecc. Amo enormemente **Lola** di Demy che è un film che vorrei aver fatto.
Il discorso sul cinema italiano è molto complesso. Quando sento dire cinema italiano, subito mi viene alla mente qualcosa che mi ripugna, qualcosa di detestabile. Chiaro che rispetti Antonioni, che sai che vi sono dei film di Visconti che sono importanti, che adori **Umberto D**, ma il cinema italiano è qualcosa di diverso, è un insieme di mediocrità, di falso impegno, di volontarismo politico. E' il cinema della gente che viaggia in mercedes e quando decide di fare un film prende il tram. Sostanzialmente il cinema italiano è un monumento di disonestà e di reazionarismo. Gli unici che contano veramente sono Rossellini, che è il solo grande cineasta italiano, e poi Pasolini e Bertolucci. Poi logicamente ci sono i giovani, i fratelli Taviani, che hanno fatto dei film belli, che lasciano sperare in un grande film, e c'è Ponzi, Brunatto, ci sono i registi della cooperativa del cinema indipendente, che mi sembra vadano seguiti, dai quali abbiamo molto da imparare. C'è **Dillinger** che per voi è il più bel film di Ferreri e per me é il primo di Ferreri che si rivela un cineasta straordinario. Mi interessa molto **Satellite** di Mario Schifano: se i critici italiani, che sono sempre tanto contenutistici e primari, fossero in grado di capirlo anche in minima parte, dovrebbero delirare. Per il resto il cinema italiano è un cinema volontaristico, un cinema fatto tutto a priori, il che è la negazione del cinema. Se poi parli di influenze dirette per **Tropici** direi che a parte Rossellini vi è una grande influenza di **Prima della rivoluzione**. Ma questo forse non appare, perché è un'influenza molto interna, quasi sotterranea. Era l'unica esperienza importante che avevo in precedenza e davanti ad un bar con un biliardo dove due tipi discutono ad un

tavolo a me veniva fuori un piano identico a quello del film di Bernardo. O anche la sequenza del fiume, il piano sequenza che vi piace: ricordate quando Enore esce dall'acqua in **Prima** ed è seguito con lo zoom e poi comincia a parlare con Fabrizio? E' lo stesso piano, solo che io ho continuato anche dopo che Bernardo aveva staccato, e poi se ricordo bene in **Prima** il piano era stato spezzettato al montaggio, io l'ho mantenuto integro con i suoi 5 minuti. Forse per questo è più bello; lo dico per Bernardo, per quello che dice sul montaggio come intervento banalizzante, per le sue teorie sul piano sequenza a proposito di **Partner**.
Ma l'influenza determinante per **Tropici** è quella della musica del quintetto Don Cherry-Gato Barbieri. E' l'esempio che avevo sempre presente. La loro musica era estremamente libera strutturalmente, i temi si intersecavano, sparivano e ritornavano cinque minuti dopo, o andavano avanti parallelamente ma le frasi erano sempre un poco più indietro, erano melodiche, cantabili, quasi tradizionali come i miei piani. Potevi accompagnare i pezzi cantando, cosa impossibile per altre forme di free jazz più disgregate. Volevo fare un poco la stessa operazione. Tentare di strutturare in modo nuovo piani e elementi di storia più sensibili alla tradizione. Per questo **Tropici** sta ai film dell'underground come i dischi di Don stanno ai dischi del quartetto di Steve Lacy con Rava.

Forse nel cinema italiano si sta creando un minimo di condizioni comuni, se non da un punto di vista estetico, nel senso di una certa consapevolezza sul cinema degli anni passati. Si è imparato che non ci sono miti da salvare, come Visconti, non esiste la lezione del neorealismo, semmai esiste la lezione degli errori del neorealismo.

E' evidente. La tendenza è a fare un cinema onesto. E' questo che lega fra di loro i film e gli autori di cui parlavamo prima. E penso altri che non abbiamo nominato. Certamente Bellocchio. E' questo atteggiamento, questa presa di coscienza nei confronti del cinema, la volontà di capire che cosa sia, uno sforzo che nasce proprio dal fatto che si sono capiti tutti gli errori del cinema italiano degli anni '50, che ci porta a fare un cinema onesto. Ora forse un cinema onesto non è molto come risultato ma mi pare un risultato straordinario in confronto a quanto si faceva prima. Il problema è che questi film arrivano in un momento in cui la critica è ancora legata al vecchio cinema, incapace di capire il nuovo e soprattutto decisamente prevenuta contro tutto quello che cerca di farla uscire dalla sua pigrizia mentale (e che sia solo pigrizia mi pare una tesi molto ottimistica). Questi film arrivano soprattutto in un momento culturale e produttivo estremamente confuso per cui è facile prevedere che cadranno nel vuoto. Vi sarà perciò nei prossimi anni uno scontro fra questa nuova generazione di cineasti e il sistema. Noi siamo più fortunati della generazione che ci ha preceduto perchè oggi abbiamo più possibilità a disposizione. Possiamo sfruttare la televisione che credo più aperta del cinema ad un certo cinema d'autore, abbiamo i nuovi formati e soprattutto il **video tape** che permette di creare finalmente un circuito parallelo ed assolutamente libero. Sappiamo ormai che per i nostri film esiste un vasto circuito internazionale. Un circuito che paga poco ma che è efficace e va in profondità soprattutto negli Stati Uniti ed in Francia. Se fra dieci anni saremo una generazione di cineasti inutili avremo perciò meno giustificazioni della generazione che ci ha preceduto. Direi che non ne avremo nessuna.

(Intervista registrata al magnetofono a cura di Adriano Aprà e Piero Spila; riletta e corretta da Gianni Amico)

Gian Vittorio Baldi: "Fuoco!"

Desidero chiederti, per prima cosa, di parlare del tuo ultimo film "Fuoco!": come l'hai pensato e fatto, che tipo di tecnica hai usato, che miglioramenti ritieni di aver raggiunto rispetto a "Luciano"?

Comincio col rispondere che mi considero un "improvvisatore lentissimo". Le mie opere maturano dentro di me a poco a poco, in un tempo lungo, e quando sono pronte escono alla luce in modo rapido, con una specie di esplosione e di liberazione mentale, o carnale, se vuoi.
"Fuoco!" è un'idea addirittura coeva all'episodio del film che ho girato per Zavattini: "Le Italiane e l'amore".
Come vedi sono passati molti anni! Ci sono naturalmente altre ragioni, obbiettive e subiettive, che non mi hanno portato a fare dei film, nel frattempo; ma praticamente la scelta è caduta su un soggetto che io avevo ideato all'incirca sette o otto anni prima. Il soggetto, direi il film, mi era chiaro nella mente, o, se vuoi, nello spirito, dalla prima inquadratura all'ultima. Non è un atto di presunzione, è un fatto di lucidità, di chiarezza, di memoria visiva. Quindi l'ho dettato al magnetofono, e l'ho ascoltato come pro-memoria per me stesso per due o tre notti; ne è venuto fuori il film che voi avete visto, perché non ho cambiato nulla dalla prima traccia. Quindi, come tecnica diciamo di preparazione e di sceneggiatura, direi che l'opera è assolutamente personale. Non credo che si possa partire da questa esperienza per affermare che, normalmente, il lavoro potrebbe farsi in questo modo.
Quando poi il film è stato girato, la mia massima preoccupazione è stata quella di eliminare il maggior numero possibile di diaframmi tra l'autore e l'opera finita, o per lo meno di eliminare l'importanza determinante dei diaframmi e di fare in modo che questi diaframmi invece di essere dei muri di grossissimo spessore, invalicabili, diventassero degli schermi trasparenti. E per diaframmi intendo tutti quelli che normalmente vengono chiamati collaboratori del regista. E questo non perché io voglia diminuire il valore del loro apporto normale in campo cinematografico, ma perché ritenevo che per questo mio lavoro e in genere per il lavoro dell'autore come l'intendo io personalmente, la comunicazione tra il soggetto e l'oggetto debba essere molto più diretta di quel che non sia oggi.
Ad esempio, preferirei idealmente che questo rapporto fosse del tipo scrittore libro, mentre il cinema fino ad ora ha implicato un tipo di lavoro collettivo. Quello che conta, a mio parere, nel caso di un film d'autore, sem-

pre in modo del tutto personale. è la struttura dell'edificio, il disegno, la sua concezione, la sua ideazione e quindi la sua realizzazione. E' chiaro che i collaboratori sono importanti, ma a mio parere lo sono tanto di più quanto meno è importante l'autore. Chiariamo un attimo meglio quello che voglio dire quando parlo dei diaframmi spessi e di quelli trasparenti: è importantissimo anche chi materialmente fabbrica la pellicola, la Kodak, la technicolor, la Ferrania, la Gevaert etc.; trovo che i collaboratori ideali per me sono sullo stesso piano di importanza di chi mi dà la possibilità di girare un film, cioè di chi fabbrica, inventa la pellicola o la macchina da presa.

Arrivo a delle esemplificazioni: l'operatore che ho scelto, Ugo Piccone, è uno dei migliori operatori, a mio avviso, italiani e gli sono gratissimo. Tra l'altro esiste tra noi una amicizia, una collaborazione che risale a diversi anni ormai, ma avrei potuto girare il film con altri operatori (ne avevo scelto un altro, era Mario Masini, mi sarei adattato io, come autore, a lui per ottenere quello che desideravo).

La storia degli attori del mio film è ancora più probante: non ho scelto gli attori. Il giorno prima di girare ho detto al mio direttore di produzione "Portami una ragazza che più o meno sia così" e qualunque tipo di ragazza di una certa età e che avesse una certa apparenza mi sarebbe andata bene perché io come autore mi sarei adattato a lei, così come infatti mi sono adattato. Il personaggio della moglie era diverso, non profondamente, ma lievemente diverso da quello che io avevo "veduto" ma mi sono adattato a Lydia Biondi e credo che da questa collaborazione sia nato in fondo quello che desideravo. Mario Bagnato è il mio cameraman; non ho scelto un attore, ho scelto un volto giusto. Il carabiniere, che è il terzo personaggio del film, è il mio aiuto regista. La scelta del luogo? Quando ho detto al mio direttore di produzione "Ho bisogno di un certo ambiente" è come se gli avessi detto "Ho bisogno di una certa platea, di un certo palcoscenico che deve misurare quindici metri per venticinque di profondità"; non sono nemmeno andato a vedere il paese che aveva scelto. Perché? Perché è una scelta di tipo teatrale, in fondo è un palcoscenico in cui c'erano delle entrate e delle uscite obbligate; se c'era questa piazza e se la scena era fatta in un certo modo, per me andava bene.

Non ho montato il film. Ecco che si rompe un altro diaframma. Perchè non ho montato il film? perchè non ho girato un'inquadratura di più di quelle che io avevo previsto, né l'ho girata in modo diverso, né il montatore aveva possibilità ampie di scelta, perché essendo il film in presa sonora diretta poteva tagliarlo alla fine o all'inizio, ma non in mezzo. Quindi tolto il ciak, tolta la coda, qual è la sua possibilità di scelta? Mettere in ordine il materiale in un certo modo. Non ho missato il film; altro diaframma. Perché non ho missato il film? Perché le colonne della presa diretta sono esattamente le colonne che voi avete sentito nel film. Al momento del missaggio io ero presente del tutto casualmente; potevo anche non esservi perché era una questione di livelli tecnici; non c'era nessun intervento, a quel momento lì, di tipo artistico. Il film è stato stampato senza la presenza né mia, né di Ugo Piccone: il film può essere stampato come pare allo stampatore. Voglio dire che quello che conta nel film sono altre cose, a mio parere, e cioè il fatto che sia un film di getto, una poesia a braccio, se vuoi, una commedia dell'arte su un canovaccio preciso, ma continuamente improvvisato. Credo, spero che il film abbia questo senso di continuità dallo inizio alla fine; senso che è dato proprio da un'opera sentita profondamente.

Il film è stato girato in quindici giorni proprio per questo, perché la continuità di una ispirazione non può essere protratta; è uno sforzo fisico, una tensione allucinante come quella dovuta a certe droghe. Il momento dell'intuizione, il momento dell'ispirazione, il momento dello sforzo intellettuale e psichico a mio parere non può andare al di là dei quindici-venti giorni.

L'equipaggiamento tecnico?

Ridotto, ridottissimo.

E cioè?

Cioè, praticamente, avevo un operatore, un assistente operatore, che ha fatto il protagonista del film, un aiuto regista, che ha impersonato uno dei protagonisti del film, un direttore di produzione e un segretario di produzione. Il direttore di produzione stava a Roma, il segretario di produzione stava a Capranica dove ho girato il film, ed infine un fonico.

Ma girare con una équipe ridotta ritieni sia un caso tuo personale oppure qualcosa che possa diffondersi facilmente?

A mio parere, è l'indispensabile strumento per fare dei film d'autore. Film d'autore completamente e assolutamente liberi. Più il produttore è importante, più il distributore è importante, più l'autore si deve acconciare a una certa mancanza di libertà e subirla; può darsi però che questa mancanza di libertà coincida — in casi di genialità — con delle opere straordinarie delle quali non mancano esempi.

L'episodio di cronaca al quale ti sei riferito di che anno è? Io ricordo quello di Rocca di Papa.

Sì; ma se ti ricordi bene tra il maggio e il giugno di questo anno sono esplosi almeno dodici casi di follia simile (e tre assolutamente identici) nel mondo, di cui uno a Praga e gli altri in Australia, in Italia (a Faenza), Inghilterra (quello di James, che è durato due settimane), Stati Uniti e altri paesi che in questo momento non ricordo. Ho tutta la documentazione. Io mi sono ispirato (ma solamente ispirato) al fatto di Rocca di Papa, che però nella sua sostanza è diverso, anche se gli elementi sono gli stessi.

Il fatto che il personaggio non parli mai, questo rifiuto più o meno cosciente da parte sua (o da parte tua) di farlo parlare da quale decisione deriva? Questo silenzio l'hai subito sentito in te oppure ne hai voluto sottolineare il valore quando hai girato il film?

No, quando l'ho girato. Cioè, nel momento in cui ho concepito il film, ho capito che il film doveva essere un film muto, perché è un colloquio tra lo uomo e la sua società. E poiché quest'uomo non riesce a parlare con la società in cui vive c'è un'estrinsecazione anche estetica, se vuoi, nel film. Quindi, il film è tutto muto: parla solo, logicamente, il personaggio che rappresenta ufficialmente la società e cioè lo Stato e cioè il Potere: il custode dell'ordine. Il poliziotto è l'unica persona che parla; tutti gli altri suoni sono grida, rumori, clamori indistinti.

Qual è stato il tuo rapporto con la cronaca da cui sei partito?

Il personaggio l'ho visto direttamente nella letteratura americana dell'ottocento e del primo novecento. Il fatto di cronaca è un punto di richiamo; quante opere letterarie sono state trasportate nel cinema liberamente? Io liberamente ho trasportato un fatto di cronaca; non ho voluto e non desidero che ci sia nessun riferimento a una attualità di tipo giornalistico, ne sono ben lontano e la riprova è che il film è completamente rivissuto e trasfigurato; voglio dire che io non ho mai sentito come nel momento in cui ho girato il film, il fatto di aver partecipato all'interno di ogni personaggio momento per momento. Il film ha un ritmo di ispirazione continua direttamente legata all'autore; ecco perché non c'è il montaggio; perché non avrei voluto, né potuto modificare il ritmo delle riprese.

Il film è diviso in tempi diciamo musicali, interiori, miei; per comodità di lavoro ho diviso il film idealmente in diversi momenti (quattro), ogni momento ha altri tre tempi, altri tre ritmi; sono cose che non debbono risultare vedendo il film, sono l'armatura interna del film, i tubi che sono serviti a preparare la facciata, la stuttura dell'opera.

Se ti si dicesse che il tuo film è un film neorealista?

Non è che il mio sia un film ispirato alla realtà, è un film che dà l'impressione della realtà, è un fim che ti colpisce direttamente, non come una trasfigurazione, ma come un'esperienza diretta. Ora, il fatto che ti dia questa impressione è perché dietro c'è un lavoro enorme. Quindi tutto quello a cui tu ti riferisci accennando al neorealismo per me è un equivoco.

Ho l'impressione che certe cariche del neorealismo si siano sviluppate all'estero molto più che in Italia, per esempio in Canada. Probabilmente tu hai riportato in Italia qualcosa che era nato in Italia e quindi è stato sviluppato all'estero: il fatto cioè della tecnica della presa diretta ti trova compagno non già di qualche altro italiano, ma di molti stranieri. Ti situi in una frangia del cinema internazionale che si può chiamare cinema della realtà, che poi deriva tutta da Rossellini.

Già, questo lo preferisco di molto...
Quanto a Rossellini, non voglio fare dei paragoni, ma se ho una persona a cui riferirmi, è lui.

Cos'è che ti piace di più e ti dispiace di più oggi, a distanza di tempo, in "Luciano"?

La cosa che mi piace di più è l'estremo rigore dell'uomo che c'era dietro **Luciano**, cioè del regista di **Luciano**. Mi dispiacciono tutti gli aspetti "estetici" del film, che oggi vengono fuori, cioè la volontà di fare certe cose senza averle vissute.

Si può dire che "Fuoco!" è lo sviluppo della parte finale di "Luciano".

E ti dirò che il prossimo film sarà probabilmente lo sviluppo di **Fuoco!**. **Fuoco!** è praticamente l'uomo visto come l'animale nello zoo, e come l'animale in cattività uccide i suoi figli nel momento in cui si accorge che non può liberarsi, così il protagonista di **Fuoco!** uccide la sua famiglia. Rispetto a questa visione negativa, apocalittica del mondo che io ho oggi, il prossimo film avrà invece una visione se vuoi altrettanto misteriosa ma alla ricerca di una profezia. Sarà un film sulle profezie quello che farò.

Sull'utopia?

Sull'utopia.

Vorremmo parlare un po' della tua attività di produttore.

Direi che la mia attività di produttore è assolutamente identica alla mia attività di regista. I film che produco sono sempre dei film difficili, cerco di fare dei film d'autore nei limiti del possibile e delle occasioni che mi si presentano.
I film devono essere film a basso costo: più sono a basso costo, più sono liberi dalle pesanti influenze commerciali e pubblicitarie.

Ma oggi, che possibilità si offrono al basso costo?

Direi che mentre è molto facile, oggi, produrre un film a basso costo, è pressoché impossibile riuscire a produrre dei film a basso costo continuativamente, per un certo numero di anni; cioè voglio dire che produrre un film a basso costo è impossibile, per il momento.

Ma cos'è il basso costo, oggi, in Italia?

Dai trenta ai sessanta milioni.

Eppure si dice che si producano all'estero dei film che costano 2 o 3 milioni.

Non ci credo. Vediamo, conti alla mano; e ci accorgeremo che ci sono delle percentuali non calcolate; che gli attori non sono stati retribuiti, che il pagamento del laboratorio è stato rinviato ad un secondo momento. Come spese vive, credo che un film non possa costare meno di cinque milioni.
Ma un film, dall'inizio alla fine, costa dai venti ai trenta minimo, fino a sessanta. Al di là dei sessanta diventa un film che non può più essere considerato a basso costo, a mio parere.

Anche un vero autore potrebbe obiettare che il basso costo pone limiti creativi eccessivi.

In questo caso l'autore mentirebbe a se stesso, creandosi delle impossibilità che poi non riesce a superare. Naturalmente, se ci si riferisce a fattori tecnici, parlo di oggi, perché già questo discorso dieci anni fa non sarebbe stato vero; ma oggi, hai una pellicola di 16 mm. talmente sensibile — anche a colori — per cui puoi girare praticamente in qualunque condizione di luce; hai delle macchine e degli equipaggiamenti leggeri, per cui puoi fare qualunque acrobazia (una volta si poteva dire "se non ho la gru —il carrello — certe cose non riesco a farle". Ti dirò che ho inventato un carrello aereo, che consente di girare in breve tempo un certo tipo di film).

Cioè il braccio attaccato al soffitto...

Sì... non è il braccio, sono le rotaie... beh, esattamente come il periscopio di un sommergibile; tu hai la macchina bilanciata a qualunque altezza e in qualunque posizione, anche diagonale, in equilibrio, cioè con le due bolle d'aria perfette e in qualunque punto.

Che possibilità offre la televisione oggi?

Secondo me la televisione è tutto o quasi tutto. Non oggi, domani; domani sarà il canale distributivo più importante. Sono già uscite a Londra, e stanno per uscire ormai in tutto il mondo, fabbricate da una grande casa — non è quindi un esperimento destinato a morire nei suoi inizi — le famose "cassette". Applichi una piccola cassettina di costo modesto al tuo televisore e in questa cassettina inserisci il film che vuoi vedere. Questo vuol dire che il televisore diventa anche, a partire da questo momento, un proiettore cinematografico. Il che significa che la gente andrà sempre meno al cinema, inteso come sala cinematografica col biglietto pagante situata in un luogo esterno della città o della campagna; perché saprà sempre che cinema quello che vedrai, sullo schermo piccolo. E d'altronde il televisore entra sempre più a far parte dell'arredamento della casa. Questo ti consente di avere un colloquio con l'immagine costante, in casa tua. La televisione, a mio parere, offrirà veramente il novanta per cento delle possibilità distributive dell'opera cinematografica; quindi bisogna collaborare con la televisione. La televisione diventa un produttore, un co-produttore, e soprattutto un distributore di peso fondamentale, oggi, nel mondo, non solo nei paesi europei.

Ma la televisione è un produttore che lascia liberi?

Devo dire che la televisione, nei limiti di un educato colloquio e scambio di idee, mi ha lasciato totale libertà: ma la mia libertà consiste anche nell'aver proposto alla televisione dei soggetti che la interessavano.

Perché hai intitolato il tuo film "Fuoco!"?

Perché "Viva la Madonna" non era accettato da nessuno, da nessun distributore, da nessun giornalista...
Fuoco... Fuoco è un termine esemplificativo, ambiguo, ecco la ragione per cui l'ho scelto: fuoco è uno dei quattro elementi fondamentali, fuoco significa 'Sparate', ma significa anche 'purificazione', 'morte', 'distruzione', e persino "facciamo la rivoluzione", se vuoi.

Se non sbaglio, ti interessa molto l'esoterismo.

Credo che questo sia il discorso più importante da fare per quello che mi riguarda; facciamolo a parte: sarà la prossima intervista. Mi pare che valga la pena di dedicarci un capitolo a parte, non tanto per me, quanto per quello che l'esoterismo rappresenta oggi, nel mondo.
No, è troppo impegnativa la domanda che mi fai, perché si possa fare negli ultimi secondi di un'intervista dedicata ad altre cose; secondo me, veramente è una chiave estremamente importante quella che vorresti mettermi in mano in questo momento, per aprire uno scrigno pieno di interessanti problemi e misteri.

(Intervista registrata al magnetofono a cura di Adriano Aprà e Stefano Roncoroni; riletta e corretta da Gian Vittorio Baldi)

La forma come sostanza

di Stefano Roncoroni

Una cosa soprattutto caratterizza questo film: l'uso della macchina da presa, la sua estrema mobilità; la sua « quantità » di movimento, a tratti veramente notevole, è prodotta dall'aver ancorato, quasi identificato la macchina da presa con l'unico personaggio del film. **Fuoco!** sotto la sua veste perfettamente adeguata alla norma è più che un pezzo da virtuoso alla Paganini. Il fatto di cronaca cui è ispirato il film se non era esemplare lo è diventato con l'interpretazione che Baldi gli ha dato; come lui stesso tiene a precisare è stato ad uno particolare di questi casi di follia improvvisa ed isolata che ha fatto riferimento nel fare questo film. In sostanza il **modo** in cui esplodono questi casi, quasi sempre lo stesso, è proprio la caratteristica che li rende inquietanti e così emblematici della nostra civiltà e del nostro tempo, sotto qualsiasi latitudine e in qualunque paese del mondo accadano. Baldi ha capito tutto questo e ha puntato tutte le sue attenzioni ad esprimere « la forma » di un episodio di cronaca italiano senza lasciarsi andare a scandagliare l'**arrière fond** che forse non avrebbe retto in tipicità e significazione, ma si è limitato al **fatto.** La forma cinematografica esprime il contenuto dell'episodio; ogni movimento di macchina viene personalizzato e caricato di una tensione che gli viene comunicata dal suo stesso esistere. **Fuoco!** ha le sue parti migliori nelle sequenze che si esprimono da sè, implicitamente. Il cinema, e per cinema intendo la macchina da presa, le luci, la pellicola, l'operatore, un movimento, un carrello speciale, hanno più importanza di una storia, di un modo di raccontare. Basterebbe fare dei semplici riferimenti ad altri film italiani e non italiani per capire quanto giusta sia questa strada piuttosto che quella che battute il cinema commercial-artistico. **Banditi a Milano** e **Lo strangolatore di Boston** sono due casi tipici in cui gli episodi di cronaca, analoghi per tanti versi a quello accaduto nella piccola Rocca di Papa, sono trattati in maniera esplicita, come base per una narrazione stereotipata (ma anche qui per riguardo alla giustizia bisogna distinguere quello di Fleischer da quello di Lizzani), per virtuosismi orecchiati e alla moda. I retori hanno ormai perso il senso ed il significato delle parole. A volte i registi tornano ad essere quelli che sono stati nel medio-evo gli scrivani: gli unici a saper scrivere in una certa lingua; ma si fa presto ad immaginare che concetti ed idee sono lontani dalle loro menti. Il cinema migliore adesso riscopre e rimedita se stesso, dopo lo splendore del colore e del grande schermo, dopo le produzioni di De Laurentiis e di Hollywood, reagisce con violenza ai manierismi supinamente realistici, che non si identificano con una realtà o con un mondo particolare, ma esclusivamente con se stessi; con l'analisi dettagliata delle loro situazioni e delle loro strutture. Nel panorama italiano allora possiamo scegliere solo poche opere: **Dillinger è morto, Partner** e **I visionari,** che al limite sono altrettante riflessioni morali sul cinema, come sono morali in ogni scena e movimento, proprio come diceva Gianni Amico, o meglio Bertolucci, in un suo film. **Fuoco!** appartiene a questa schiera di film per gli stessi motivi. La casa più che essere uno spazio ambiente definito, potrebbe sembrare una casa in costruzione, ha una serie di significazioni multiple che ne complicano la comprensione e ne arricchiscono il significato; potrebbe essere una casa in distruzione in uno scenario perfettamente conservato con i segni della tradizione e dell'oppressione, ma in realtà sembra essere uno spazio indefinito ed essenziale come quello della camera di Giacobbe, dove non si riconoscono che pile di libri. Il modo più coerente per sfuggire alla dimensione consumistica dell'uomo moderno e integrato nel cinema è quello di negare l'esistenza ai suoi figli, è quello che non fa Lizzani nell'impostare il suo film come inchiesta televisiva e falsa inchiesta popolare che ripropone in breve tempo gli stupefacenti mezzi moderni dall'elicottero alla divetta. In **Fuoco!** gli unici oggetti mostrati in grande quantità sono i mezzi di distruzione che l'uomo moderno ha creato, le uniche voci sono quelle delle forze dell'ordine delegate a parlare per il resto del mondo. In **Fuoco!** le cose che convincono meno sono, al limite, proprio queste; dove il film si esplica in maniera troppo evidente e compromessa lì cade perchè crea uno sfasamento di livelli con le altre sequenze del film. Volti, movimenti, ambienti, gesti sono già da per sé così inquietanti, per il solo fatto di essere stati fatti, da non avere bisogno di un sistema di significazione e di decodificazione superiore a cui rifarsi; il loro valore è quasi inesistente al livello del linguaggio proprio perchè il loro scopo non è la conclusione ma il gesto, l'atto di fare cinema. Il loro significato paradossale sta tutto a monte dell'opera finita, del film per intenderci, ed è impossibile giudicarli con il metro antico che andava dall'opera in là, lontano, nel vago, verso il futuro. Non credo che ci sia un metodo più valido per distinguere tra gli autori, anche tra gli ultimi venuti che sono tanti. Nella sua semplicità di struttura e di impostazione **Fuoco!** ritrova una sua complessità che era ormai sconosciuta al cinema, solo Pasolini con il suo stile era riuscito a dare un nuovo spessore alla storia risperimentando modernamente formule e figure retoriche abusate. Ma mentre Pasolini ricrea una continuità in un mondo sfasciato dagli obiettivi, Baldi ritrova nella continuità diretta dei movimenti della macchina da presa un'unità spaziale estranea al mondo rappresentato.

FUOCO!; *r. e s.*: Gian Vittorio Baldi; *f.* (*b.n.*, 16 mm.): Ugo Piccone; *fon.*: Manlio Magara; *m.*: Franco Potenza; *mo.*: Cleofe Conversi; *int.*: Mario Bagnato (*l'uomo*), Lydia Biondi (*sua moglie*), Giorgio Maulini (*il carabiniere*); *pr.*: IDI Cinematografica.

Bernardo Bertolucci: "Partner„

Il comportamento dello spettatore cinematografico di **Partner** dovrebbe essere quello dello spettatore ideale, cioè di uno spettatore molto passivo che riuscisse a trovare nell'ora e quarantacinque minuti di proiezione lo spazio per dormire almeno dieci minuti e durante questi dieci minuti sognare, vincendo così la propria passività.
Credo che questo dovrebbe essere il comportamento dello spettatore al cinema, normalmente.

Perchè Clementi a un certo punto del film, si rivolge al pubblico, invitandolo a guardarsi intorno perchè nel cinema stesso, due file avanti o dietro, chiunque potrebbe trovare il proprio sosia?

Sì, ma se ci pensiamo un momento a quale pubblico si rivolge Clementi? Si rivolge al pubblico che non ci interessa. In realtà Clementi, lì, fa della fiction, gioca all'attore che si rivolge al pubblico. Anche perché non solo Clementi si rivolge al pubblico che non ha capito, ma le cose che dice sono delle bugie, finge che il problema del film sia quello dello sdoppiamento, del "trovatevi anche voi il vostro doppio" ecc. Tutto questo è molto lontano dalla realtà, perchè volutamente riduttivo.
Comunque su questa sequenza potrei aggiungere qualcosa. La battuta che voi sentite di Clementi è stata aggiunta in doppiaggio, nella versione originale era molto diversa, quando ho girato Clementi faceva un suo discorso
folle sul modo di agire contro l'imperialismo americano. Posso anche cerca-
re di ricostruirlo, diceva pessapoco: "Il nemico numero uno nel mondo og-
gi è l'imperialismo americano. Se i pescatori del Golfo di Napoli facessero
saltare una portaerei americana, se le puttane di Genova diffondessero la
sifilide ogni notte su una ventina di marines americani, se tutti si compor-
tassero in questo modo allora si farebbe forse qualcosa di positivo e lo
spettacolo sarebbe permanente".
Quando ho montato il film questo discorso mi è sembrato troppo moralisti-
co, allora nell'edizione italiana ho doppiato e ho cambiato completamente il
testo.

Facendo Prima della rivoluzione **ti sei posto gli stessi problemi di** Partner, **oppure il passaggio di questi quattro anni ti ha fatto un po' mutare il rapporto con il pubblico?**

Diciamo questo perché vedendo Partner **ci siamo accorti che tu ami ancora**
moltissimo Prima della rivoluzione, **da alcune scene questo si capisce be-**
nissimo.

Penso che i due film siano molto vicini. Tanto vicini quanto lo sono io che
ho fatto **Partner** a quello che ha fatto **Prima della rivoluzione**. Sono passati
da allora quattro anni in cui non ho fatto quasi niente. E' come se voi dopo
quattro anni mi rivedeste solo oggi; sono lo stesso di allora ma quattro an-
ni dopo; così per il mio film, è lo stesso di allora ma sono passati quattro
anni, non c'è stata nessuna preparazione per lo spettatore come invece c'è
per esempio nei confronti di Godard che fa tre film all'anno e quindi non ci
si rende conto del cammino che compie tra **Vivre sa vie** e **Made in USA**,
mentre invece è enorme. C'è questo enorme problema del rapporto privato,
del rapporto personale con l'opera. Io adesso so, per esempio, che biso-
gnerà che faccia subito un altro film, che ne faccia sempre più spesso, per-
ché non si può fare un film ogni quattro anni. Si perde completamente la
naturalezza nel rapporto con il film, si dà troppa importanza a quello che
si fà, io per ogni inquadratura che giravo mi sono trovato a soffrire come
se ne dipendesse tutta la mia vita. Questo non è giusto.
Poi durante tutti questi anni in cui non ho girato, praticamente non ho fatto
altro che riflettere sul cinema, sullo stile, non so, sul fatto che le inqua-
drature sono delle monadi e quindi sono autonome, e ogni inquadratura è
un film. Ora tutto questo ha pesato sulla realizzazione di **Partner**, ho cerca-
to di fare il più spesso possibile delle inquadrature che fossero autonome.
Un'altra idea che a questo proposito mi ossessionava da due o tre anni era
che il montaggio è il momento in cui ogni film perde la sua violenza stili-
stica, il momento in cui tagliando le punte stilistiche tutti i film diventano
uguali. Penso che il montaggio sia il momento che ha fermato la storia del-
l'evoluzione cinematografica. Perché girare, malgrado si debba passare at-
traverso l'obbiettivo, il treppiedi, i macchinisti, è un fatto gestuale e istin-
tivo che produce dei momenti di libertà stilistiche autentiche. Il montag-
gio è stato inventato dagli autori e poi strumentalizzato dalle produzioni pro-
prio per eliminare queste libertà, per livellare tutto. I produttori americani,
infatti, per contratto hanno diritto a modificare il montaggio dei film. E' stato
perfino inventato un termine: last cut (l'ultimo taglio).
A un certo punto mi sono trovato quasi paralizzato da queste idee: o il pia-
no sequenza o la morte ecc. E nel film si sente la volontà di abolire il mon-
taggio, riducendolo, quando c'è, alla sua forma più elementare. Per esempio
nella sequenza della festa ho usato il montaggio ma è un montaggio del tutto
primario, un montaggio chapliniano.

Nella sequenza della festa c'è infatti un montaggio molto semplice. Nel totale la Sandrelli è sempre in posizione di sfavore: è messa sotto una scala, è girata di spalle, è in ombra malgrado sia il personaggio più importante dell'inquadratura. Ma immediatamente tu inserisci un suo primo piano isolato, ma sufficientemente lungo, per eliminare quella stranezza, poi torni sul totale.

Sì, è un montaggio soprattutto elementare. Solo in due o tre scene il montaggio ha anche una funzione espressiva: la festa, la scena nella camera di Giacobbe quando i due si scambiano i vestiti, ecc.

La scena tipica di questa volontà di superare il montaggio è quella in cui i due si incontrano nel gabinetto pubblico e quando a un certo punto si parla della natura, tu alzi la m.d.p. col dolly per poi ritornare giù ad inquadrare il gabinetto.

Infatti la cosa che non ho mai capito è perché a un certo punto si debba staccare. Quando? Perchè?

L'ideale sarebbe un piano sequenza infinito. Oppure il montaggio di Ophuls: Madame de... **sembra non montato. Oppure fare tanti piccoli film per poi metterli uno dietro l'altro.**

Ecco. In tutti questi anni forse ho pensato troppo a queste cose. Per questo dicevo che c'è stata una perdita di naturalezza. Credo che **Partner** non sia un film molto naturale.

Diciamo che queste riflessioni è bene farle ma è ancora meglio farle girando i film.

Questa è la critica che mi faccio, ma è una critica fatta non tanto al film quanto a una mia situazione personale.

Chi si pone il problema della vitalità e dell'autonomia del piano unico, ha il grosso problema del dover tagliare, perché? dove? come?
Tu per esempio perché tagli delle sequenze che potrebbero benissimo essere girate in un piano unico?
Interrompere un piano sequenza, se non è aberrante, è comunque sempre molto significante.

Spesso sono molto tentato di tagliare i piani sequenza. In **Partner** ci sono piani lunghissimi interrotti da un inserto, per esempio. In questi casi l'inserto diviene macroscopico. Spesso taglio proprio per negare il piano sequenza. In fondo non faccio che una operazione critica, faccio il piano sequenza e poi lo nego, questo perché in generale trovo che si debba andare contro quello che si fà. Si fà una cosa, poi la si contraddice, poi si contraddice il contraddetto e così via. La vitalità è proprio contraddirsi continuamente, negare se stessi e alla fine si scoprirà che non si è affatto negato ma che si è seguita l'unica propria verità.
In **Week end** Godard taglia una sua lunghissima carrellata sulle automobili in fila. Taglia un carrello perfetto, dove tutti gli attori sono al loro posto, le automobili si muovono sempre al momento giusto, tutto è perfetto. Credo che abbia tagliato solo per distruggere una cosa riuscita troppo bene. E' come qualcuno che arrivato a Siena o sul Canal Grande si accorge che tutto si è conservato troppo bene, mette una bomba e fa saltare qualche palazzo.

I titoli di testa sono sempre il piano sequenza più perfetto.

E' vero. In **Partner** ho fatto titoli di testa molto semplici.

Hai usato i colori di Nicholas Ray.

I colori del Viêt-Nam. La bandiera del Viêt-Nam è un motivo ricorrente nel film, e il numero delle bandiere aumenta continuamente, la bandiera del Viêt-Nam che diventa un elemento decorativo, le bombe Molotov che non esplodono che una volta su cinque.

Una nostra impressione è che in Partner si siano accumulati tutti i film che non hai potuto fare in questi anni. Ogni inquadratura del film sembra il risultato di dieci inquadrature messe insieme, e ciò ci sembra voluto. Cioè mentre potevi scegliere di eliminare tutto quello che ti eri lasciato dietro le spalle, tu non lo hai fatto e invece di bruciarlo internamente a te stesso lo hai bruciato esteriormente, filmandolo. Infatti in questo senso Partner non sembra neanche un film, sembra un grande falò, una accumulazione di materiali.

Dipende dal fatto che io per natura tendo ad arrivare a qualcosa aggiungendo piuttosto che togliendo.

In Prima della rivoluzione ci si riconosceva in tutte le situazioni, al livello dei personaggi, della storia, si riconosceva il sapore della città. In Partner invece no, ci si commuove forse solo pensando il cinema. Però nello stesso tempo ci rifiutiamo di definire Partner intellettualistico.

In **Prima della rivoluzione** la partenza era la vita, in più c'era il cinema, anzi più precisamente: l'idea mitologica del cinema. Qui l'idea di partenza è per metà la vita e per metà il cinema. Quando mi chiedono che cosa vuol dire il film io rispondo sempre: niente, il film vuol dire il film e basta.

Che poi è vero per tutti i film.

Certo, ma bisognerebbe cominciare a dirlo.

Una cosa strana è che il film in definitiva giunge ad un nucleo estremamente semplice, raggiunge delle verità elementari, che già ci appartengono. La caratteristica del film è veramente la sua semplicità, malgrado tutto faccia credere il contrario. Per esempio il brano della rivoluzione che parte dal gran frastuono del falso temporale per poi chiudersi in due o tre inquadrature. E' a quel punto che si verifica tutto il film, se quelle immagini sono

in sé tanto forti da reggere, il film è riuscito. E' un punto in cui il rischio è massimo.

La rivoluzione è vista in un modo assai particolare, certo. C'è il movimento studentesco rappresentato da dei folletti che corrono su una scalinata con delle torce accese. Lo spettacolo è solo una carrozzina con dentro una bomba che scende da una scalinata, ma nella carrozzina non c'è nessuna bomba, non c'è nessun bambino, sarebbe soltanto, se ci fosse una scuola di cinema, una pagina del sillabario, la sequenza della scalinata del **Potemkin.** La semplicità lì è dichiarata: a = albero, a = airone ecc.

Idealmente il tuo poteva essere un film sul teatro, in realtà è un film sul cinema, sulla vita, sul presente (il Viêt-Nam, la pubblicità, la televisione ecc.). Il teatro è la vita, si dice abbastanza comunemente, invece nel tuo film la vita è contro il teatro, infatti lo impedisce. Il film potrebbe anche essere la cronaca di un fallimento di voler fare "teatro".

Sono d'accordo, **Partner** è un fim fatto sul presente. Cioè tutti i film sono sul presente, anche quando si fanno dei flash-back non si fa che il presente del passato.

Ci sono anche dei film utopistici. Dei film che si bruciano tutti i ponti alle spalle.

Io invece cerco di vedere le cose molto semplicemente nella confusione totale in cui mi trovo. La cosa più importante è rimanere fedeli a se stessi. E' la cosa più importante anche politicamente. Straub a questo proposito mi ha detto una cosa molto interessante, mi ha detto di aver visto i documentari francesi sui fatti di maggio e che dopo due o tre minuti di proiezione i poliziotti che si vedevano non avevano più alcun peso, mentre gli dava assai meglio l'idea della repressione l'inquadratura di 40" del poliziotto nel mio film che tutti i film documentari francesi.

E' la forza dell'immaginario, ciò che è irreale diventa una forza inconsumabile. Quello che dice Straub conferma uno dei più grossi limiti del cinema-documentario, cioè il fatto di non tenere mai abbastanza conto del peso dell'immagine che si riprende, l'immagine si annulla nel giro di pochi secondi.

L'immagine è un'ombra. Bisogna strapparla...

E non c'è niente di più pericoloso delle ombre che assomigliano alla realtà. L'illusione è terribile e coinvolge praticamente l'ottanta per cento di tutto il cinema cosiddetto impegnato.

C'è il grosso rischio che i flics di Saint-Germain possono non darti l'idea della repressione. Perché mentre l'autore di quei documentari girava con la sua 16 mm. probabilmente non aveva in sé l'esigenza di esprimere la repressione, aveva l'idea di testimoniare semplicemente una cosa che stava accadendo.

Puoi dire qualcosa sulle varie letture del film?

Il film è pieno di chiavi, di citazioni, di riferimenti. Mentre il sosia, per esempio, narra i suoi precedenti penali e citando una sua imputazione dice: corruzione di minatore a Marcinelle, la m.d.p. si alza ad inquadrare sulla parete un quadro di Paul Delvaux, il surrealista belga che ha lo stesso cognome di André Delvaux, e il quadro raffigura un treno e la scena è ambientata di sera, quindi: **Un soir un train.** Però è una citazione che riesce a notare solo io, ed è strano come la persona colta che legge un libro è pronta a cogliere immediatamente tutti i riferimenti culturali, mentre lo spettatore cinematografico resta sempre al di sotto dell'interpretazione culturale.

Forse la cosa più caratteristica del tuo modo di girare è come muovi la m.d.p.

Però in **Partner** si muove abbastanza poco e non si muove come in genere si muove l'Arriflex, ma come si muove la Mitchell, e sono mobilità molto diverse.

Comunque si sente sempre che tu pensi dietro la m.d.p. Potrebbe essere benissimo una inquadratura fissa invece c'è quasi sempre un carrellino. Che è una negazione dell'inquadratura, del "quadro", del punto di vista privilegiato.

C'è sempre un motivo però: nell'esempio fatto prima, quello dei precedenti penali del sosia p.e., il movimento era addirittura didascalico.

Si, ma sullo schermo un movimento del genere s'ingrandisce enormemente. Spesso acquista troppa importanza.

Lo spazio del film è sempre estremamente limitato. Spesso la m.d.p. si muove solo per seguire un suo andamento musicale. La musicalità è forse lo elemento più importante di **Partner**.

Nel film è molto bello il modo con cui vedi Roma. Sia quando è la Roma dei ruderi, dei monumenti, che quando è una Roma decisamente irriconoscibile; è comunque sempre una Roma che al cinema non si è vista mai.

Non volevo che si riconoscesse Roma. Volevo solo la presenza di una città, come c'è in certi racconti surrealisti, come c'è in Cocteau, o in Breton...

Una domanda sul cinema dell' "immaginario" e sul superamento degli elementi realistici. Il tuo è un film violentemente antinaturalistico. A parte il fatto che il cinema dovrebbe esserlo di per sé, perché il cinema è immagine, immagine e suono riprodotti, c'è evidentemente una volontà precisa di voler fare un cinema sempre più onirico in cui i maestri non siano più Griffith o Lumière, oppure Rossellini o Flaherty, ma Sternberg, Murnau, Lang, Ophuls, Cocteau.
Perché questo bisogno di rivalutare il potere onirico del cinema?

Intanto perché c'è stata una totale consunzione di tutto quello che era il cinema naturalistico.

Per esempio?

Tutto il neorealismo italiano tranne Rossellini, tutto il cinema francese tranne Bresson. Il naturalismo va dal grande naturalismo di Kazan al naturalismo piccolo-borghese di Truffaut, a quello di Forman.
Ora la cosa curiosa è che il cinema onirico a cui ho pensato facendo **Partner** in realtà è un cinema che non conosco. Non mi sono rifatto tanto a Sternberg o a Murnau, quanto all'idea che di loro mi sono fatto vedendo per esempio di Murnau solo **L'ultimo uomo** e di Sternberg pochissimi film. Per esempio la scena del pianista messa all'inizio del film credo sia molto sternberghiana, la sequenza non ha senso, è un vero non-senso, una specie di prologo musicale, un omaggio a Sternberg, anzi meglio all'idea che ho del cinema di Sternberg: la ricerca delle atmosfere attraverso le ombre e le luci. Infatti la Lotte Eisner che è una testimone di quell'epoca mi ha scritto dicendomi che le piace molto il mio film con le sue "belle ombre ondulanti".

C'è stato il cinema espressionista, quello tedesco con tutti i suoi prolungamenti americani, poi c'è stato il cinema venuto dalla ribellione contro il cinema onirico. Questa è già la terza fase; diciamo che Godard, e gran parte del nuovo cinema, hanno segnato nuovamente il punto di rottura. Ora stiamo tornando ad un nuovo surrealismo. Già Week end **lo è, lo vediamo solo come un grande sogno.**

L'onirismo non deve essere comunque solo nelle cose che si filmano, c'è soprattutto nel modo come si usa la m.d.p. Per esempio nei **Visionari** l'onirismo è anche nel modo con cui si arriva al fondu. C'è la scena in cui Bory esce dal teatro e comincia a camminare preso di spalle che è di chiara derivazione naturalistica, ma poi a poco a poco la strada diventa qualcosa d'altro, i muri sembrano fatti in studio, Bory stesso cambia. E' successo che il continuare della sequenza, il suo prolungarsi, ha strappato l'inquadratura dal suo naturalismo, l'ha fatta diventare qualcosa d'altro.

Siamo sicuri che molta parte della critica farà un discorso sullo straniamento esistente nel tuo film. Per esempio la scena d'amore tra Clementi e la Sandrelli in macchina, con davanti Tofano che finge di guidare, sarà considerata straniante. A noi sembra invece che solo in teoria la scena è straniante, mentre nell'universo del film la scena sarebbe risultata straniante proprio se non fosse stata girata in quel modo, perché sarebbe stata realistica, quindi abnorme.

Se io avessi voluto fare dello straniamento del tipo di quello spesso usato da Godard, mi sarebbe stato impossibile con Clementi, con tutto quello che gli ho permesso di fare. La sua partecipazione al film è tutt'altro che brechtiana, è classica. E questo forse confonderà le idee a molti critici, il fatto cioè che il film si rifà continuamente a dei modelli classici e poi li contraddice puntualmente.

Ritornando al discorso sulle citazioni presenti nel tuo film, nel personaggio della Aumont in partenza ci sono due citazioni: i detersivi: Godard, gli occhi: Cocteau, alle quali si aggiunge il fatto che la Aumont recita un brano delle "Mithologies" di Barthes. C'è quindi in origine questa accumulazione di dati che però viene resa dialettica dalla voce della Aumont, che almeno nella versione francese è terribilmente patetica, che praticamente brucia tutti quegli elementi di partenza per arrivare a quel grado di verità che interessa, che riguarda esclusivamente il tuo film.

Quando ci si mette dietro la m.d.p. si instaura un rapporto che può cancellare tutto quello che è stato pensato e scritto a priori. Avevo pensato al personaggio della Aumont come a una donna robot caratterizzata da movimenti meccanici da marionetta, girando invece ho finito per contraddire tutto ciò.
Faccio arrivare la Aumont letteralmente coperta da pacchi di detersivi che a un certo punto prendono inspiegabilmente un movimento rotatorio che costringe la Aumont a cadere su una sedia quasi per un piccolo mancamento. In quel momento la Aumont è carica di umanità. C'è la contraddizione tra questa sua umanità e gli occhi dipinti sulle palpebre, per cui appare una specie di profetessa della pubblicità. Quando la Aumont apre gli occhi, appaiono quelli che sono i suoi veri occhi. C'è anche qui uno sdoppiamento abbastanza evidente, nessun personaggio gode del privilegio della credibilità.

E' vero non solo per i personaggi ma anche per i luoghi in cui hai girato, per le situazioni, per il modo in cui giri. C'è per esempio la scena in cui Clementi uccide la Sandrelli sull'autobus che ci sembra eloquente.

Proprio a proposito di quella scena Narboni mi ha detto che gli ricorda **Aurora** di Murnau, quando il marito e la moglie tornano in città sul tram. Io non ho mai visto **Aurora** ma da tanti anni mio padre me ne parlava, diceva che era un film che gli faceva venire la febbre, e mi raccontava di questa straordinaria presenza che era il tram. Allora io ho pensato al tram, Giacobbe doveva uccidere Clara su di un tram. Poi, solo per ragioni tecniche, ho dovuto accontentarmi di un autobus a due piani. Comunque ho fatto e pensato tutto questo sempre pensando ad **Aurora** che era un film che non avevo visto, e lo straordinario è che c'è qualcuno al mondo che se ne sia accorto.

L'unica cosa diversa tra le due scene è che in Aurora **la sequenza del tram inizia nel bosco per finire in città. Nel tuo film si svolge tutta in città.**

Però si assomigliano lo stesso molto. L'autobus di **Partner** come il tram di **Aurora** è un luogo lirico, poetico, dove sullo sfondo le sue pareti cambiano continuamente, quasi fossero dei trasparenti invece che la realtà. E in quel luogo i personaggi non si muovono come se fossero a casa loro ma si muovono con circospezione come se si trovassero in un posto magico. In questo senso il tram diventa un vero tappeto volante. Il tappeto volante di Faust.

Tu hai fatto Prima della rivoluzione **che forse è stato un film ideale anche per l'età in cui l'hai fatto. Poi c'è stata la grossa delusione di non poter più fare dei film per un lungo periodo. Infine ti sei trovato a fare dei film che potremo più o meno definire "di comando":** La via del petrolio **per la televisione e anche** Il fico infruttuoso.
Come sei arrivato a Partner **attraverso questi due film?**

La via del petrolio è certamente un film di comando e ha tutti i limiti del film di comando. Anzi ha dei limiti ancora più grossi perché si sentono continuamente gli sforzi fatti per contraddire il suo essere film di comando. Era un errore in fondo perché un film di comando deve essere di comando. Pasolini direbbe che ho fatto un film anfibiologico, né carne né pesce.

Partner è invece una diretta conseguenza del **Fico infruttuoso**. Il rapporto che io sono riuscito a instaurare con Clementi è ispirato proprio dalle esperienze importantissime fatte con il Living. Sia con il Living che con Clementi ci siamo capiti a delle lunghezze d'onda particolari. Il Living mi ha dato il senso della sacralità del teatro e della recitazione che io ho ritrovato un po' in Clementi.
La scena in cui Clementi è nascosto dietro una catasta di libri e comincia il suo monologo, piange, canta la Marsigliese, è una scena basata su di me in quanto voyeur, la m.d.p. e Clementi davanti ad essa in quanto realtà in cui sta accadendo qualcosa. Anche lo strumento con il quale siamo arrivati a tale intensità è lo strumento tipico di tutti i riti del Living. Clementi in questo rito è l'Officiante e l'incenso in quel momento è la droga. Questo è il grado zero da cui siamo partiti, per quella scena.

In che modo il Living o Clementi si sono opposti a te, si sono ribellati al film?

Non si sono opposti mai perché il film esiste solo come idea, non come storia. Loro accettano l'idea poi non accettano magari la struttura o le altre cose. Allora tu sei costretto a seguirli. In questo senso il mio film è malgrado tutto molto vicino a una forma di cinéma-vérité. Come lo è il film di Straub su Bach.

Quali scene hai tolto o non hai montato nel film?

Ho tolto una scena molto importante dove Clementi si recava per la prima volta a scuola e trovava l'aula completamente deserta; non volendo ammettere che gli studenti disertassero le sue lezioni svolgeva ugualmente la sua lezione ai banchi vuoti e leggeva un brano di Lautréamont.
Non ho montato una scena di dieci minuti circa dove Jakob spia due suoi studenti, Jean Robert e Sibilla, che stanno facendo un vero e proprio film a parte sulla scalinata di Valle Giulia, tratto da un piccolo racconto di Norman Mailer intitolato "Il blocco d'appunti".
Ho tagliato infine una scena in cui si demifisticava completamente l'illusione filmica, mostrando il film come un oggetto fatto con una m.d.p. e della pellicola. Questa è la cosa che irrita di più, il pubblico accetta qualsiasi cosa tranne che di essere svegliato dal sogno che sta facendo; all'interno di questo sogno puoi dargli la cosa più difficile, ma se tu lo avverti che il sogno che sta facendo ha una velocità di ventiquattro fotogrammi al secondo e che viene dai bagni di acido della Technicolor sulla Tiburtina, il pubblico si irrita e non ci sta più.

Il film ha una sua costruzione? Perché dato che sembrerebbe un insieme di inquadrature isolate, il problema del loro collegamento sembra non esistere.

Avete ragione. Ad un primo montaggio il film era completamente diverso, era un altro film. Poi ho rifatto il montaggio perché il film doveva uscire e doveva avere per il pubblico un arco un po' più convenzionale.
Il film l'ho girato molto liberamente, senza nessuna preoccupazione per la sceneggiatura, il suo arco l'ho trovato in montaggio, un po' per fare piacere al produttore, un po' per me stesso. Io credo che le inquadrature del film siano perfettamente autonome, isolate l'una dall'altra, e comunque si montino per me è perfettamente uguale.

Per approfondire un argomento già accennato ci sembra che il tuo modo di tagliare le immagini, di spezzare i piani, di interrompere comunque una continuità che si potrebbe creare, sia una violenza fatta a te stesso con una grande freddezza.

E' questa la cosa che mi rende inviso a tutti quelli che sarebbero pronti ad amarmi così come loro credono che io sia. Il bisogno di rigore che non c'era in me al tempo di **Prima della rivoluzione** in questi anni si è ingigantito, e forse scomparirà prestissimo.
Io adesso taglio di continuo per impedire il sorgere di quel rapporto di passionalità tra lo spettatore e il film che c'è in **Prima della rivoluzione**, che è un film che mi ha fatto soffrire di un complesso di colpa; adesso penso che facendo quel film mi sono troppo lasciato andare. Questo ha avuto naturalmente delle conseguenze, per esempio anche nella sceneggiatura di **Natura contro natura** che era un film con tre personaggi, il poeta, il politico, l'omosessuale, ed era diviso in parti. Nella parte intitolata: I problemi, il problema del poeta era quello di far leggere a Pasolini, il poeta "laureato", le sue poesie che portava sempre infilate nella camicia, senza però incontrare Pasolini, per timidezza o per non correre il rischio di rimanere deluso.
Il problema ad un certo punto era risolto dall'omosessuale che diceva: aspettiamo la prima notte di vento, andiamo a casa di Pasolini, io ti farò salire sul muro di cinta del suo giardino, delle poesie farai tanti foglietti e lascerai che il vento li porti nel giardino, molti andranno persi ma altri resteranno tra i rami degli alberi, tra l'erba, tra le rose. Il mattino Pasolini leggerà le tue poesie.
Questa scena se l'avessi pensata al tempo di **Prima della rivoluzione** avrei cercato di visualizzarla, magari con dei flash in avanti, perché in fondo poteva essere una sequenza di un certo effetto. Invece se avessi fatto ora **Natura contro natura** tutto questo non si sarebbe visto, non sarebbe rimasta che l'idea, il racconto o la visione dell'omosessuale.
Mi sono reso conto ad un certo punto che invece di mostrare le cose bisognerebbe mostrare l'idea delle cose. Far vedere le cose in fondo è un modo per non vederle più, di perdere il loro senso reale, perché spesso visualizzare vuol dire fornire una quantità di sensazioni che allontanano dall'idea, che è la sensazione estetica più importante.

Cosa pensi dell'ultimo cinema italiano?

Gli unici film italiani che amo non sono italiani. Uno è brasiliano: **Tropici** di Gianni Amico, un altro è danese: **I visionari** di Ponzi, e un film marziano che è **L'Harem** di Ferreri. Comunque i film più italiani di questi ultimi anni sono quelli di Forman.

(Intervista registrata al magnetofono a cura di Adriano Aprà, Maurizio Ponzi e Piero Spila; riletta e corretta da Bernardo Bertolucci)

Nosferatu '70: una sinfonia del disordine

di Enzo Ungari

Partner inizia come un sogno e termina con un risveglio. La sua durata è quella di un lungo sonno agitato. La sua memoria si confonde con la nostra: ci troviamo a ricordare e a re-inventare vecchie sequenze dimenticate, innumerevoli tracce di sogni trascorsi. In compagnia di Giacobbe, sognamo ed usciamo dal sogno continuamente. Ma ogni risveglio, lo sappiamo, registra un nuovo smacco ed una nuova evidenza. La realtà non è cambiata, non si è piegata ai progetti che splendidamente ce la hanno ri-creata ventiquattro volte al secondo. Così i film che vediamo assomigliano sempre più alla **volontà** che anima il film totale che viviamo nella misura in cui si discostano da questo, prevedendone l'itinerario, tracciandogli nuovi percorsi, negandolo e contrastandolo. Essi rappresentano l'alternativa esemplare perché ciò che li fa sembrare assenti è la realtà della loro presenza: la loro verità si misura e si verifica con la loro distanza; tanto più sono vivi, veri e presenti quanto più il vivere e il già vissuto sono loro estranei dal momento che, lo sappiamo bene, «non si dà vera vita nella falsa». Allora senza voler rinunciare al vero, splendido privilegio del cinema, come poter mostrare il falso, qui e ora, prima della rivoluzione? Forse che fare un cinema autenticamente al servizio della rivoluzione significa rinunciare a quei temi che alla rivoluzione sono più vicini? Questa ipotesi paradossale sembra essere parzialmente verificata dal fatto che il cinema politicamente più avanzato, oggi, non è quasi mai un cinema **sulla** politica. D'altro canto i film che di questa si occupano riempiono le filmografie dei mediocri e dei mistificatori, di decine di Vancini, Petri, Lizzani, Pontecorvo, Puccini, etc. Ma solo parzialmente questa è una verifica; infatti in questo campo non tolleriamo eccezioni ma solo la regola. E questa regola viene sconvolta da **Pâtres du Désordre**, viscerale conato fantastico di Nico Papatakis; da **Partner**, atto a favore del potere dell'immaginazione rivoluzionaria di Bernardo Bertolucci; da **The Edge**, commento corale sull'azione rivoluzionaria e sulla sua (im)possibilità di

Robert Kramer; da **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, melodramma del sottosviluppo di Glauber Rocha e, presumibilmente, dai troppi film brasiliani che non ho visto. Questi film mirabili sono film sulla politica e sono caratterizzati da un soggettivismo abbastanza sfrenato, da una volontà, troppo concitatamente proclamata per essere fraintesa, di porre l'**autore** (intellettuale o militante o tutte e due le cose insieme) in diretto rapporto con l'atto rivoluzionario da progettarsi. Il soggettivismo non ci meraviglia certamente nei film di Ingmar Bergman nè il talento visionario degli autori ci disturba in alcuni film underground perchè, in entrambi i casi, siamo sedativamente tranquillizzati dal fatto che il cinema che ne viene fuori è politico in modo **ineluttabile.** Bergman è un autore politico malgré lui, e non solo perchè più volte ha dichiarato che la politica non lo ispira, ma perchè egli non ha alcuna fiducia in essa: forse troppo interessato all'anima (sempre più junghianamente intesa) è del tutto disinteressato alla Storia. Perchè allora la dimensione fantastica, la suggestione epidermica, l'irrazionalità e la follia ci meravigliano quando sono i vettori di splendidi film sulla politica? Forse una parte di risposta sta nel fatto che noi, più o meno consapevolmente, pensiamo che la rivoluzione, il rovesciamento violento del sistema, sia un purissimo trionfo della nostra razionalità. Ma la storia non ci conforta troppo in questa nostra idea. Il puro raziocinio deve saper dare spazio al furore; solo una ragione autre può opporsi dialetticamente alla ragione borghese di cui il sistema è, contemporaneamente, rivestimento e risultato. Di esso la vecchia ragione politica dissidente continuerà ad essere l'insospettabile guardiana; mirando illusoriamente al suo rovesciamento essa ne garantisce la puntuale e funzionale razionalizzazione. Può comunque rimanere inspiegabile la componente fortemente soggettiva di questi film, in nessuno di essi l'autore delega il se stesso rivoluzionario a qualcun altro; ognuno di loro parla indubitabilmente di sé (una sola eccezione: **La Guerre est Finie**, ma si tratta di un film impensabile, nei suoi pregi e specialmente nei suoi difetti, senza Semprun). Quando Robert Kramer fa **The Edge** non compie nessun tipo di delega dal momento che nella vita egli è veramente come uno dei protagonisti del suo film: un militante. Ma il cineasta molto spesso (ed è il caso di Bertolucci) non è un militante. Il cineasta non militante si trova allora di fronte ad una alternativa: mettendo se stesso in rapporto alla situzione ed alla idea di rivoluzione, può parlare in modo meditatamente **falso** di una realtà **reale,** perchè vissuta in prima persona e nelle sue contraddizioni e quindi come tale recepibile nella sua complessità e suscettibile di essere smontata, corretta, negata e liberamente ricreata; sostituendo a se stesso un possibile soggetto rivoluzionario altro, che egli, all'interno della società capitalistica, conosce solo attraverso una fitta griglia di mediazioni e proiezioni, parla in modo **verosimile** di una realtà **irreale** perchè non gli appartiene, che non può vivere e ri-vivere e alla quale necessariamente si piega attraverso la verosimiglianza (leggi: reazionaria adesione all'aspetto più ovvio e mistificatorio delle cose).

Nel primo caso egli ha compiuto un atto di libertà, che prelude all'alternativa seconda: allacciare più direttamente la sua militanza di cineasta ai militanti rivoluzionari; nel secondo caso ha accresciuto il cinema « politico » più biecamente reazionario che oggi conosciamo, il facile frutto della rinuncia a se stessi e della moltiplicazione di comode proiezioni. In attesa del cineasta-militante il meglio ce lo dà ancora una volta Godard che non rinuncia alla sua condizione e riesce a fornirci l'impossibile: la verità dei militanti.

Bertolucci col lucido coraggio della sua follia personale ci parla della rivoluzione, del Vietnam, della repressione, della pazienza

rivoluzionaria, dello scarto tra **teoria** e **prassi** politica e delle contraddizioni di questo abisso non colmato (in questo senso **Partner**, sostituendo la formalizzazione della realtà al suo appiattimento, è molto simile a **The Edge**) e riesce a rendere tutto questo **vero.** Come Godard ne **La Chinoise** « ci costringe a guardare come reale quello che non si era mai visto, quello che non si poteva vedere, qualcosa che non può passare per il riflesso della vita » (F. Albera). Quando rinuncia alla follia, alla tensione metaforica con la realtà, non sempre riesce a vincere il disgusto dell'immediatezza e lo schifo per ciò che ci circonda. Posa l'occhio su quello che esiste veramente. Forse per questo **Partner** è il film dei trasalimenti improvvisi e l'immagine si oscura così spesso, facendoci rinascere la paura per uno schermo lungamente nero. Viene in mente Johann Borg, con le sue ossessioni e la sua paura del sonno e del buio. Egli si obbliga a rimanere sveglio, come noi, per non essere preda dei mostri. Ma il buio non è preferibile all'incubo anche se l'oscurità ha il vantaggio di non possedere certezze. Johann Borg accende febbrilmente un fiammifero dopo l'altro ma, ogni volta, l'oscurità sembra prevalere.

Bertolucci accende le sue lampade photoflood e ci riprecipita con sé nell'incubo della realtà. Tutto il film avrà un movimento ascendente, dal buio alla penombra del reale alla realtà trasfigurata dalla rivolta dell'immaginazione, come il sublime movimento di macchina che ci solleva dal gabinetto tappezzato di bandiere vietnamite al cielo sopra il Tevere. Ci riconosciamo in Giacobbe che non ha paura di Nosferatu e che ama i mostri del cinema a causa della ripugnanza che gli suscitano i mostri della realtà. Egli spesso chiude gli occhi, per passare dall'incubo al sogno. Sceglie il suo sosia nel corso di questo movimento difensivo. Un lento abbassarsi delle palpebre. Una lenta dissolvenza di chiusura che ci trascina nella notte e prelude al sogno imminente.

Prima notte col sosia.

L'unico incubo è la realtà della società capitalistica e l'unico sogno è il cinema, sembra volerci dire questo film sgradevole. Nel corso di **Partner** i due universi cessano di confrontarsi e subiscono una metamorfosi che li inviluppa l'un l'altro. Così noi passiamo continuamente dalla vita (falsa) al cinema (la vita vera nella sua essenza di progetto) e dal cinema alla vita. A volte non compiamo questo viaggio in prima persona e allora in qualche luogo privilegiato, un bar dalle saracinesche abbassate, un punto lungo il Tevere, un angolo buio dell'inquietante casa-utero di Giacobbe, possiamo seguire i vari momenti di questi percorsi che si intrecciano. Ci accorgiamo che l'itinerario di Giacobbe non è scandito dalle lancette di un orologio e che lo spazio che percorre non è misurabile in termini di estensione. L'universo nel quale viviamo questo film è accortamente privato di ogni punto di riferimento; è una totalità che si autogoverna e si autodisciplina con un sistema di tempo e spazio assolutamente estraneo a quelli, altrettanto convenzionali, che siamo abituati a vivere nel cinema. Come Cocteau, Bertolucci ha bisogno dell'**artificio assoluto,** dell'invenzione, per poter mostrare delle verità « naturali ». E **Partner** è un film totalmente inventato come tale, in cui tutto è liberamente e liricamente ri-costruito; le piante dentro le aule non sono piante (come dice Giacobbe, con Baudelaire: « la natura non è naturale ») ma materiali da usare, coordinandoli tra loro, bottiglie e ragnatele, apparecchi curiosi, uno scacciapensieri, sabbia e « vodka majakovskij », per una lezione **veramente** didattica (l'autentica astrattezza è attributo di chi non sa ancora come si costruisce **praticamente** una molotov, non di chi si rifiuta di spiegarglielo); i giorni e le notti che non determinano più la cinepresa ma che sono determinati dalla sua regola e dal suo capriccio; gli interni e gli esterni per i quali ogni definizione di spazio sul tipo di

« dentro » e « fuori » si rivela spuria e che sono immaginabili solo gli uni accanto agli altri, in una bidimensionalità cinematografica **Made in Usa;** il rosso ed il blu del Vietnam che non servono tanto a fare i conti con marines e vietcong quanto con celerini nostrani divisi tra allenamento intensivo e fregola solitaria e studenti e operai (forze dell'**ordine** e forze del **disordine,** giustapposizione di una ratio borghese e di una razionalità diversa, la chiarezza castratrice del sistema e l'immaginazione al potere).

L'immaginazione al potere: costruito su questo tema **Partner** diventa la risultante delle più disparate indicazioni. Brecht e Artaud sono le spie significative che alludono ad un altro illustre malato lasciato, solo apparentemente, in disparte: Genet. Con Jean Genet, Nico Papatakis e Bernardo Bertolucci trovano il terreno comune delle loro diverse operazioni. Le realtà della Grecia dei pastori e dei colonnelli e dell'Italia del 1968 assomigliano a quella dei drammi di Genet. Nel suo universo la dialettica statica si fa dinamica grazie all'intervento dell'immagine. Non a caso Papatakis per tornare dai suoi pastori è passato attraverso **Les Bonnes,** rendendo tanto più marcato il solco che sancisce la loro separazione dai dominanti, da diventare **Les Abysses.** « L'azione di questi drammi si svolge così in un universo statico e insufficiente, un universo la cui insufficienza è però compensata dal fatto che i dominati si identificano con un rituale immaginario ai dominanti e a dei dominati che sarebbero capaci di por termine con la violenza a questo dominio. E' così che i valori che, nella loro essenza per così dire pura e platonica, non potrebbero essere trovati dagli uomini nella realtà, possono essere realizzati dai dominati nell'immaginazione e solo nell'immaginazione » (L. Goldmann).

Questa rivolta dell'immaginazione, poetico-religiosa in Genet e in Papatakis, diventa in Bertolucci un rituale rigorosamente laico, condotto da un personaggio il cui margine di estraniazione e di autodifesa dalle minacce e dalle lusinghe di una realtà troppo pronta a vanificare in velleità le istanze di ripulsa è garantito dalla sua condizione di esploratore della gamma del sogno e dell'invenzione, pronto a distruggere le mistificazioni di una falsa armonia che incontra nel suo percorso, dalla musica dal cui fascino si difende coi tamponi all'amore borghese che pretenderebbe di compensare e di guarire la sua malattia.

Come il pastore di Papatakis i due Giacobbe terminano la loro rivolta con un salto. Ma l'impatto non ci viene mostrato e anche il balzo nel vuoto possiamo solo immaginarlo come un sospetto, per non venire ulteriormente smentiti, dal momento che Giacobbe è della stessa razza di Ferdinand: tipi che non muoiono mai veramente, che si limitano ad immergersi nel sogno o ad uscirne, ad abbandonare la vita falsa per la vera e viceversa. Allo spettatore colpevole di sognare troppo o troppo poco non resta che considerare il fatto che ad uno dei due Giacobbe è venuta una nuova idea, più splendida delle precedenti, forse per frenare lo sconforto dell'altro. Essi si spingono e si sorreggono a vicenda, si completano l'un l'altro come la teoria e la pratica. C'è sempre un Giacobbe che segue ed uno che precede, un Giacobbe che si traveste e un altro che lo smaschera e lo svillaneggia. La lettura del film in termini di malattia e di conflitto schizofrenico diventa la più ovvia e improduttiva se non tiene conto della complessità, oltre ché della natura, della malattia di Giacobbe. Dire che si tratta di una schizofrenia **politica,** cioè storicamente determinata, significa dire troppo poco: quella di Julius Orlovski nello straordinario **Me and My Brother** di Robert Frank la è quanto quella de **Lo strangolatore di Boston.** Solo a costo di una riduzione estrema la si può piegare a specchio della malattia dell'intellettuale Bertolucci. Essa è anche la malattia del dottor Jeckill e di Julius Kelp, di Wil-

liam Wilson, dell'americano Poe e del francese Artaud, ciascuno alla ricerca della propria identità e dei propri doppi, di Alma-Elizabeth in **Persona** e di Liza in **Pasazerka** e, perchè no, di Marnie. Nell'epicentro del dramma confluiscono i diversi universi in un groviglio ormai inestricabile: vita, letteratura, cinema e teatro esibiscono le proprie malattie senza rimedio. La convergenza di interessi, persino sospetta, delle diverse discipline nei confronti della schizofrenia è spiegata davanti ai nostri occhi in tutta la sua estensione. Questa malattia, grazie alla sua ampia portata metaforica, sembra appassionare il cinema non meno dei complessi edipici. Ma **Partner** non è il diario di uno schizofrenico che termina con una guarigione. La malattia di Giacobbe non viene rimossa. Il film ne proclama la carica eversiva, ne stabilisce le connessioni con le ragioni della dissidenza e così facendo interviene sulla nostra riflessione non meno che sul nostro furore viscerale. Quello che questo film ci propone è una metodologia. Non arretra di fronte alla frustrazione, all'incertezza e all'irrazionalità perchè questi dati che sono in noi, il nostro sgradito patrimonio storico, possono in potenza rovesciarsi contro chi li crea, li esclude e li rifiuta. Giacobbe può salvarsi senza dover più scivolare nel sogno. Il sistema è come la venditrice di detersivi con le sue false certezze e la sua serenità autoritaria e discorsiva. I suoi occhi, anche quando le palpebre si abbassano, sono sempre foscamente puntati sulla realtà più ovvia e funzionale. Nel film di Bertolucci il buio e la luce hanno tentato un incoraggiante scambio delle parti. Nell'oscurità e nell'abisso della nostra violenza irrazionale sta una piccola parte di salvezza. **Partner** risarcisce Murnau e proclama la vittoria di Nosferatu.

PARTNER. *R.*: Bernando Bertolucci, *s. e sc.*: B. Bertolucci e Gianni Amico; *f.* (*technicolor-techniscope*): Ugo Piccone; *scg.*: Francesco Tullio Altan (alias Jean-Robert Marquis); *cost.*: Nicoletta Sivieri; *m.*: Ennio Morricone; *canzone*: «Splash» di Nohra-Morricone, cantata da Peter Boom; *fon.*: Manlio Magara; *mo.*: Roberto Perpignani; *a.r.*: G. Luigi Calderone; *int.*: Pierre Clementi (*Giacobbe e il suo Sosia*), Tina Aumont (*la ragazza dei detersivi*), Stefania Sandrelli (*Clara*), Sergio Tofano (*Petruska*), Giulio Cesare Castello, Romano Costa, Antonio Maestri e Mario Venturini (*professori dell'Accademia*), John Phetteplace (*il pianista*), Rochelle Barbieri, Alessandro Cane, Gian Paolo Capovilla, Ninetto Davoli, Vittorio Fanfoni, Dado Grieco, Luigi Guerra, Nicole Laguiné, Giuseppe Mangano, Jean-Robert Marquis, Giancarlo Nanni, Stefano Oppedisano, Salvatore Samperi, Sibilla Sedat e Umberto Silva (*allievi dell'Accademia*); *pr.*: Giovanni Bertolucci per la Red Film; *dir. pr.*: Aldo U. Passalacqua; *distr.*: Ital Noleggio Cinematografico

Marco Ferreri: "Dillinger è morto"

Mi hai detto, uscendo dalla proiezione di Dillinger, che era il tuo film che preferivi, anche perché era fatto in totale libertà; una cosa, questa, che forse non avresti potuto dire per i tuoi precedenti film.

Lo posso dire anche per i film precedenti; certo, è stato più difficile e travagliato costruirli... **Dillinger** è una cosa pensata, decisa e girata... A parte che **Dillinger** era un'idea che avevo già in testa da abbastanza tempo. Certo, c'è più libertà a farlo direttamente, per conto proprio, non c'è bisogno che te lo dica io.

La contestazione, cosa vuol dire la contestazione? **Dillinger** è nonostante tutto ancora un film borghese per i borghesi. Non abbiamo col pubblico un dialogo rivoluzionario. Le scelte, il problema delle scelte: dobbiamo essere degli operatori rivoluzionari, cioè degli agitatori culturali, o dobbiamo essere semplicemente dei registi? Queste poi sono riflessioni mie, perché tutti gli altri, anche quelli più sensibili, subito hanno detto che no, in fondo si sentono abbastanza tranquilli, si sentono di fare un'opera valida anche dentro il sistema. Bertolucci stesso, crede di non essere integrato, crede di essere un autore che si batte per le sue idee; dice: "l'autore si deve esprimere con l'opera", questo è il concetto con cui cerchiamo di salvarci.

E tu in questo concetto non ti riconosci?

No, non mi riconosco, perché appena esci dal cinema... La contestazione, cioè quello che abbiamo fatto, quello che non abbiamo fatto, quello che abbiamo visto: abbiamo visto la repressione, abbiamo almeno sfiorato o intravisto i problemi che cerchiamo battendo nel nostro tema, oppure nel mio tema particolare, quello dell'alienazione, della solitudine; problemi che ignoriamo, perché piano piano non uscendo, non parlando con la gente ignori. Invece, in fondo, vedi che esistono problemi ancora primari, problemi quasi neorealistici, il problema del mangiare, del vestire, dell'avere i soldi...

Tuttavia il tuo film ha ben poco di neorealistico...

Che vuol dire! I film non vogliono dire niente. L'opera di un signore può essere coerente, ma essere coerente non vuol dire essere rivoluzionario; io

posso dire di essere coerente, non ci sono gli studenti che mi spernacchiano, ma comunque non posso dire di essere rivoluzionario.

Mi colpisce il fatto che parli di tornare fra la gente nel momento in cui fai il tuo film più lontano dalla gente.

Queste sono contraddizioni fondamentali in un individuo... Certo, l'ho fatto, ma riconosco i miei limiti... Comunque anche prima lo pensavo, già dai **Palloni**. Non nei film spagnoli, non nella **Donna scimmia**, perché erano film diciamo più neorealistici. Quando entri nell'isolamento lo fai per protesta, perché ti dici: "io non voglio essere assorbito, non voglio entrare nel sistema", ma non è che isolandoti non entri; vivi, vivi in isolamento ma vivi nel sistema, dài una ragione anche al sistema per dire "ma nel sistema si può criticare, si può parlare"... In fondo un film, che può essere non rivoluzionario ma che attaccava una parte del sistema, per noi attaccava la censura, era **L'ape regina**, perché dopo **L'ape regina**, che è stata ferma sei mesi, che ha costituito un precedente, qualcosa è cambiato. La mia opera la individuo anche in questa distruzione, in questo cercare di ottenere la libertà massima. Adesso è diverso. **Dillinger** è sì un film a basso costo, è un film abbastanza felice, è un film libero, ma poi deve rientrare nei canali, c'è una distribuzione, ci sono le vendite, cioè entra nei canali normali; è sempre una protesta borghese; ripeto, può darsi che noi possiamo fare solo questo, ma io non sono contento; sento gente che dice "ma io non sono integrato, io sono contento di quello che faccio, io faccio tutti gli sforzi per essere al di fuori", ma non è vero, con le opere non intacchiamo.

E allora perché fai dei film.

E' sempre una questione personale.

E allora, che fare?

Ci sono due strade. Bisogna decidere: o fare delle opere quantitativamente numerose, tirare fuori le opere, cercare di distruggere il metodo attuale del cinema, fare cinquanta film in un anno se si possono fare, fare i film come li fa il signor Godard, in una certa direzione, con un certo capitale; oppure smettere per un momento di fare il cinema e cercare di fare la rivoluzione; questi sono i due sistemi. E la rivoluzione si fa facendo la rivoluzione, non facendo i film.

Ma tu fai i film, non fai la rivoluzione.

Ma io non lo so, può darsi che faccia i film anche perché mi serve per prepararmi a fare qualche altra cosa.

I film non possono contribuire a creare una sensibilità diversa?

Impossibile in questo momento. Esistono certe strutture, ma non servono neanche i canali laterali. Un film come **Dillinger** in fondo è come se lo avesse fatto lo stato: lo distribuisce l'Ital Noleggio, l'Ente di Stato, che non funziona. E' costato poco, ma non basta ancora, perché non arriverà, perché sarà sommerso; non parliamo poi solo di cinema: quello che martella la gente quotidianamente è la televisione, è la radio, i giornali, tutti i canali di diffusione, di informazione, di persuasione; un film non ha la verità di un fatto, di una notizia; in fondo è vecchio il sistema del cinema così com'è. Insomma, c'è un termine abbastanza bello, anche se molto borghese, quello di "ghetti culturali". Il cinema sta diventando forse ancora più del teatro un prodotto per ghetti culturali. Certo cinema, s'intende.

Un discorso, il tuo, abbastanza deprimente, che non sembra spiegare la carica d'entusiasmo che c'è, ne sono sicuro, dietro Dillinger.

E' sempre una carica di entusiasmo personale, ripeto. Non è nemmeno più di ribellione. O è una ribellione solo personale. Però oggi come oggi le ribellioni personali o le rivoluzioni personali non servono. La rivoluzione con il film che uno si produce non serve a niente.
Che cosa cambia, quali strutture cambia? Vedi i giovani: c'è un festival, vanno a un festival; credono ancora che i festival servano. Tutti quanti, anche quelli picchiati dalla polizia, poi credono alla funzione di una giuria, ai venti signori che possono comprare un film; tutti premiati, anche quelli che fanno i documentari...

E un modo di fare il cinema tipo quello del nostro comune amico Mario Schifano?

Mario Schifano fa bene a fare il suo cinema, ma addirittura quello è un cinema, come per Leonardi, da cavaliere teutonico, non serve a niente. Può darsi che fra un anno Mario Schifano faccia i film che costano 300 milioni. Io lo apprezzo, stimo quello che fa; Mario Schifano fa un film, lo vorrà far vedere, ha bisogno di distribuirlo, ha bisogno dei premi, passa la censura, sta nei canali; che lo faccia poi più economicamente non cambia molto le cose: sta nelle formule, gioca con le formule.

Ma a questo punto non si può fare altrimenti. Bisogna pensare che l'opera alla lunga serva.

Il cinema alla lunga non serve a niente.

Allora non vedi soluzione?

Non ne vedo. E bisogna essere tanto onesti da dire che non si vede soluzione. Forse è sempre meglio fare invece di una cattiva opera rivoluzionaria, un'opera negativa al massimo, un'opera che voglia distruggere. **Dillinger** non è certo un film positivo, è un film negativo, perché è un film abbastanza tragico. Ecco, al massimo possiamo arrivare a fare gli sciacalli di un mondo che va distruggendosi, e basta. Ma ormai la gente ha bisogno di soluzioni, ha bisogno di contare su qualche cosa. Film positivi, però, come sono adesso le cose, ancora non si possono fare. Il pianto sul personaggio, l'alienazione del singolo, il mondo distrutto vanno bene, sì, ma non ci sono mai soluzioni. Il suicidio cinematografico non è proibito.

Ma il sole rosso con cui finisce Dillinger?

Va bene, il sole rosso di **Dillinger** può essere la speranza, ma sempre letteraria. **Dillinger** è un'opera cinematografica, ripeto; la nostra funzione è sempre più limitata, più chiusa. Poi, veramente, parlare dei film... E' inutile. Parlandone con voi o parlandone con altri è sempre ricadere nello stesso sistema. Non sarete più Sadoul, non sarete altri cinquanta morti che stanno morendo, però stiamo sempre a parlare fra di noi dei film che facciamo, ci facciamo delle belle riviste, ci facciamo una cultura cinematografica, ci facciamo dei bei film...

Un tentativo per sopravvivere, forse...

Sì, perciò un tentativo veramente egoistico, provinciale, chiuso. Noi siamo i vitelloni, i vitelloni della cultura, ci facciamo vedere fra di noi i film. "Moravia ha visto il film?" "No, lo deve vedere"; "E Pasolini, l'ha visto?", "No, bisogna che lo veda"; il tutto poi si riduce a venti persone; poi sei eroico, dici "No, Bevilacqua non lo invito, però posso invitare Dacia Maraini". Poi hai altre sette persone, tre in Francia, un'altra in America, Susan Sontag... Piccoli gruppetti, sempre.

Nonostante questo, visto che il film lo hai fatto, non vedo perché non se ne debba parlare. Per esempio, nei confronti dell'Harem, un film in cui fra sceneggiatura e regia...

Ma la fase di sceneggiatura in **Dillinger** è molto ridotta; è un rapporto col personaggio, la scena, la casa; questo termine che avevi trovato tu, processo di accumulazione, sarebbe il miglior titolo per il film. Ma è disonesto parlare dei film. Dato già che facciamo una cosa che non serve, che si distrugga per conto proprio! Nel silenzio. Il film l'ho fatto per tanti motivi; perché mi piaceva fare questo film, perché con questo film ci ricavo un po' di lire; ma comunque faccio una cosa che non serve a niente, perciò è inutile parlarne.

Parliamo allora del tuo atteggiamento nei confronti del "fare cinema". Mi colpisce in te, che credevo un istintivo, come Rossellini, la capacità di costruire un'opera, come in Dillinger...

Ma sì, perché poi l'istinto diventa razionale: l'istinto dei moribondi diventa razionale a un certo punto... E difatti diventa sterile. Quando uno è istintivo, dopo si sterilizza e diventa istintivo razionalmente. Non è che serva molto. Certo, **Dillinger** è più razionale come costruzione perché tu ti rinchiudi e parli con te stesso, fai la tua piccola guerra personale con le idee riflesse dentro di te, ma che non serve a niente. I film non servono a niente. Quello che facciamo non serve a niente.

Forse il problema è che i film non vanno al pubblico adatto. Per esempio, è necessario un approccio tutto diverso con la classe operaia...

Sì, ma non ce l'abbiamo non solo con la classe operaia, ma con tutto un insieme di cose, con tutto il mondo, non abbiamo approcci, non abbiamo possibilità di arrivare... Le immagini, poi, che cosa vuoi che lascino nella gente? Insomma, il cinema è razzista, e basta. Il cinema nostro è un cinema di bianchi per i bianchi, che poi non lo capiscono: è il più grande razzismo possibile. Non serve ai gialli, non serve ai neri, non serve a nessuno.

Ma tu poni il problema in termini cosmici, quasi di eternità.

Non lo so. Ti ripeto solo che non mi interessa parlare di **Dillinger**. **Dillinger** è finito, penso che sia un bel film, sono contento di come è venuto, sono contento così, per me; credo che anche chi fa una seggiola è contento della seggiola che fa, e se l'ha fatta bene, t'immagini, ci si siedono per 50 anni, sono molte persone, più di quante recepiscano un film. Il film è stato girato con 9800 metri di pellicola in quattro settimane e tre giorni, quattro giorni in Spagna, due nella barca finale e basta. Il trucco del sole l'ha fatto il signor Natanson, piuttosto male.

Mi pare che Dillinger, per il suo aspetto astratto, sia il proseguimento dell'Harem; ma si riallaccia anche, per la carica di sensualità che lo caratterizza, ai film precedenti.

Nessun film è il proseguimento dell'altro. Nell'**Harem** ho fatto un certo bagaglio di esperienze: ci sono delle sensazioni avute, proprio delle misure, degli studi di tempi, di colore, di reazioni di un personaggio... Certo, le esperienze che ho avuto mi servono per quello che devo fare: non credo di essere ancora a una fase per cui quello che fai non ti serve, non ti aiuta. Nel **Dillinger** ci sono le esperienze dei film precedenti, dei momenti passati, di altre cose... E poi oltre ai film ci sono dei giorni, dei momenti, delle impressioni, delle sensazioni che capitano...

(Intervista registrata al magnetofono a cura di Adriano Aprà)

Soggetto e complemento oggetto

di Claudio Rispoli

In un lavoro di Samuel Beckett, ormai non più tanto recente (del '58), « Krapp », il protagonista ha inciso su nastri (ognuno catalogato secondo l'annata di incisione su un ordinato registro) spezzoni monologanti della propria vita.

Nel momento in cui è colto dall'autore, ne riascolta, ormai vecchio, uno preso a caso opponendo con una dialettica irrisoria e pessimistica alle sensazioni di allora il sentimento di ora. Il mezzo tecnico rappresentato dal registratore diviene una realtà, anzi « la realtà ». E Krapp nel suo spietato cinismo di oggetto e di soggetto (lui macchina che parla, lui che ascolta) diviene l'uomo in generale. Monologo? Dialogo? Per Beckett non esiste che una voce. Quale? Quella degli oggetti? **Prima della parola c'è la cosa.** Ma per Krapp la cosa: il registratore, è un circuito innanzitutto « magico » e poi diviene un traslato metaforico. E non solo questo, poichè le stesse parole dette dall'oggetto acquistano un peso e aleggiano in quella atmosfera impalpabile e sospesa che è il carattere inconfondibile di tutto Beckett.

Il nucleo centrale dell'ultimo film di Ferreri **Dillinger è morto** è una reificazione graduale del protagonista. Tematica che ha con Beckett ben più di una affinità. Ma se arrivo a dire che in Ferreri è più approfondita e disperante ciò dipende soltanto dal differente mezzo impiegato.

Il mezzo teatrale imponeva a Beckett l'uso del dialogo-monologo e perciò raggiungere ed esaurire il concetto di uomo-cosa gli ha richiesto mezzi indiretti di rappresentazione; dove invece Ferreri si avvale di una simbiosi naturale del cinema tra realtà (e per di più a carattere naturalistico) e mezzo (oggetto) di rappresentazione ed infine può abolire quasi la parola senza nuocere alla verosomiglianza di base. Inoltre Ferreri si avvale di due itinerari che vanno a congiungersi: da una parte il protagonista **in solitudine** che si oggettualizza (la cura con cui si adegua agli oggetti), dal-

l'altra tutti gli altri (quelli che in fondo sono gli elementi di una vita) inquadrati da un mezzo tecnico e proiettati sul muro dal proiettore privato. Proiettore che diventa un soprammobile e completa, allargandola, la realtà del protagonista e della stanza in cui si muove.

Questo confluire di filoni tesi, sottesi, emergenti, sotterranei costituisce la tela di ragno in cui il protagonista piano piano si evidenzia allo spettatore (non confondiamoci nel dire che ne rimane travolto). Ferreri non dimostra una tesi, la visualizza soltanto. (In lui dal primo dei suoi film non c'è stata mai l'intenzione di mandare messaggi).

Se Michel Piccoli proietta sul muro frammenti di una vita qualunque che potrebbe essere intercambiata con infinite altre, e la osserva con la curiosità di un oggetto che interessa la nostra curiosità, Ferreri analogamente realizza i suoi film.

Chi conosce personalmente Ferreri può ben ricordare la sua silenziosità, la frammentarietà con cui si esprime quando è costretto a parlare, la sua fatica fisica per resistere agli oggetti, l'energia e l'entusiamo che improvvisamente esplodono in lui quando realizza un film. Nel momento in cui poi deve concretare una sceneggiatura già scritta egli cerca di scostarsi da quanto è già fissato se le parole non sollevano lo stesso sentimento di quando sono state scritte. C'è proprio un vivere al momento di girare che arricchisce la sua stessa vita e la situazione del film. Questa stessa partecipazione vitale si ripresenta al momento del montaggio, del doppiaggio, del missaggio.

Il dialogo tra Ferreri ed il suo film cessa quando il film è afferrato dal pubblico.

La natura del dialogo può essere solamente intuitiva per chi ne scrive. E' una compensazione immaginativa della propria vita, in cui cercare i metri di valore e di verifica di un mondo che ha trovato come modo di esprimersi la macchina da presa.

Quando a Ferreri si prospetta una possibilità di spiegazione logica di una situazione di un suo film, egli non soltanto l'accetta immediatamente ma la fa passare come una sua sollecitazione. E se subito dopo si prospettano altre possibilità, la reazione di Ferreri sarà sempre la stessa. Ciò significa che il filo che lo lega al film è stretto e di natura sentimentale, creato e sperimentato nel momento di viverlo. La sollecitazione non era logica ma intuitiva.

Ma come in tutte le proiezioni, l'elemento assurdo e l'esasperazione può essere presente. Un carattere fantasioso e originale come Ferreri non ne è mai stato esente.

Una certa dialettica tra gli oggetti è l'itinerario di **Dillinger è morto**. Ferreri si è accorto che l'unica maniera per vivere è divenire « cosa ». Cioè ritmare i nostri meccanismi con quelli delle cose: il risultato è un certo equilibrio che ci permetterà di vivere.

Gli altri uomini non esistono (su questo argomento Ferreri è alquanto ambiguo: incomunicabilità, solitudine ontologica, nevrosi solitaria, indifferenza, ecc.; si possono avanzare tante altre ragioni) o se ne può fare benissimo a meno (riducendo con loro i rapporti alla pura sopravvivenza). Perciò, una volta accertato che tutta la realtà è oggetto e che questi oggetti hanno un volume, il vivere in mezza ad essi è un problema di spazio.

(La fisicità è un capitolo a parte del nostro discorso. Poche volte un film è stato così palpabile nella sua iconografia).

Per troppo tempo il protagonista del film e soprattutto Ferreri ha sopravvalutato la ragione, si è spiegato o ha cercato di spiegarsi infruttuosamente la necessità di un tavolo, la natura del proprio mal di fegato, i meccanismi di un registratore che non sa far funzionare, le pulsazioni affrettate del proprio cuore.

Ma a mano a mano che andava avanti e che vedeva che il risultato si allontanava nello **spazio**, si attaccava sempre di più agli oggetti che manovrava per raggiungere il risultato ed era affascinato più dal mezzo che dal fine. Vedeva queste cose muoversi, scappare, trasformarsi, combattere. Il risultato è mettere a fuoco lo sbaglio di un tale itinerario: la presunzione di poter ragionare delle cose e sulle cose.

La conseguenza immediata è adeguarsi alle cose, o meglio, in termini spaziali, allinearsi con le cose. Si sbriciolano così i nessi di causa ed effetto e le nostre azioni, pur esse oggetti, si sommano e si moltiplicano come in una equazione algebrica.

In questa realtà i sentimenti non hanno più spazio e non costituiscono più la colorazione dei nostri atti che invece si dipanano in una realtà brutale che a lungo andare diviene allucinante.

Infatti il film di Ferreri possiede una caratteristica singolare: assolutamente naturalistico come punto di partenza, diviene un film irreale. Le azioni che compie il protagonista sono minuziosamente seguite in ogni loro particolare e riprese nella loro durata e nella loro collocazione,allineate però in una indefinitezza sentimentale che le rende astratte perciò paranoiche quindi irreali. Ferreri ha ben capito che il naturalismo nel cinema si raggiunge e non si trova, che il suono e l'immagine sono di per sè irrealistici se lasciati al loro flusso. La dimostrazione è ben evidente quando nel finale del film una immagine totalmente artefatta (virata, truccata) è il punto di arrivo per nulla disturbante, che si rivela la conclusione visiva perfetta del film. (Per una analisi più dettagliata può benissimo notarsi come il viraggio rosso finale denunzi chiaramente il colore dominante di tutto il film: il rosso. Sono rossi: la fetta di carne, il cocomero, la pistola, la maschera, il pomodoro sull'auto, il sangue del toro nell'arena, ecc.; infine la prima canzone che si sente è « Cielo rosso »).

Ma l'allucinante furore di Ferreri-Dillinger sta soprattutto nella violenza della lotta dentro le cose e diventati cose.

Se Buster Keaton le idealizzava e chiamava sempre più spesso per soggiogarle la ragione, facendole assurgere al proprio livello, dandoloro quasi un nome, Ferreri dice alle cose: « Fatemi vostro e datemi un nome! ». Ma stando dentro le cose si è perduta la coscienza di ciò che si fa. La morte è un oggetto di cui non si ha coscienza ed è identico al gesto del dito sul grilletto che fa sparare la pistola.

Come anche « oggetto » e soltanto questo sono le immagini così dense e materiali che però divengono trionfatrici.

Il cinema non rimanda più alla vita ma è la vita stessa, che contiene anche il sangue.

Il sangue di un oggetto che perciò non produce lacrime, i cui nessi e i cui traslati rimandano ad altri oggetti. L'oggetto uomo è in una situazione intermedia di dinamismo. Una posizione a cui arrivare quando la paura di vivere non può essere più sopportata.

Lo spazio della malinconia

di Enzo Ungari

« *Thalatta Thalatta* »

James Joyce

« Quando fosche nuvole apparvero nel cielo facemmo notare che esse erano temporanee, che le tenebre non sarebbero durate a lungo e che il sole presto le avrebbe squarciate ».

Mao Tse Tung

Il cinema di Marco Ferreri tende esteriormente all'apologo. Questa attitudine si è sviluppata in particolare ne **L'Harem.** Ma durante l'elobarazione che trasforma la sceneggiatura in film scaturisce una seconda attitudine di forza eguale e contraria (montare il film contro come lo si è girato, girarlo contro come lo si è scritto) il cui esito è di contraddire quella che era stata l'idea iniziale: l'**idea del film** diventa allora il **film di un'idea** della quale l'autore ha colto tutta l'inadeguatezza. Quanto più il soggetto iniziale è didascalico, tanto più il film finito è lontano dall'insegnare qualcosa. La concretezza della storia è la secrezione da cui emana l'astrazione del film. Al culmine di questo processo quel che ne viene fuori è solo indirettamente un'idea della realtà e un partito preso sulle cose: è soprattutto un partito preso e un'idea di cinema. Quel che è mutato in **Dillinger è morto** sono i procedimenti per giungere all'astrazione. L'evidenza di questa astrazione era dovuta, nell'**Harem**, alle **assenze**, vistose e inquietanti. Assenti erano innanzitutto le coordinate spazio-temporali (i personaggi di **Muriel** che si aggirano nel labirinto indeterminato di Marienbad), assenti tutti i momenti in cui i personaggi avrebbero potuto qualificarsi come tali. Tutto ciò che era presente lo era in modo frantumato; non era l'essenziale e non era il superfluo: era semplicemente quello che era rimasto dopo il moto di rivolgimento del film contro se stesso, « spazi pieni e spazi vuoti », ritmi dovuti al difficile equilibrio dei frammenti, in un'armonia precaria fondata tanto sull'inadeguatezza di quanto era rimasto quanto sull'assenza di quanto era stato auto-divorato e che rimandava a tutta una concezione di cinema **moderno** (dai frammenti provvisori di **Une Femme Mariée** e di **Week-End** all'assenza di **A Proposito...**). In **Dillinger è morto** tutto ciò che era **assenza** è divenuto **eccedenza;** nulla viene lasciato fuori campo se non in modo provvisorio, il piano-sequenza riunifica spazio e tempo sventando ogni possibile stravolgimento o indeterminazione. L'astrazione, raggiunta nell'**Harem** attraverso la sottrazione, diventa qui il risultato di una addizione spropositata: quella che cresce fino alla insopportabilità è la **durata. Dillinger è morto** è il desiderio di durare fatto cinema. Il desiderio di lasciare le cose a se stesse, di dare loro il tempo di organizzarsi in vista di un senso emergente, di svilupparsi, di iniziare dei percorsi, di crescere in eventi. Ferreri non interviene mai per sottolineare, per privilegiare qualcosa o per drammatizzare dall'esterno, con degli accorgimenti. Il suo atteggiamento è una sorta di **passività** controllata, un volontario ed artificiale « addormentamento » (secondo la lezione di Renoir) che nasce dall'esigenza di rifiutare ogni schematismo o partito preso nei confronti della realtà. La cura dello scenario e il grande splendore formale del film non servono a forzare le cose in qualche direzione ma ad eliminare ogni ostacolo sui loro percorsi. Ferreri ha appreso la lezione di Rossellini nel senso che non forza la realtà per piegarla all'idea che egli ne ha in precedenza: mostrare non significa di-mostrare ma suggerire, vedere venire le cosa. La differenza semmai sta nel fatto che per Ferreri vedere venire le cose significa stare loro addosso, imprigionarle implacabilmente nella lunghezza dei suoi piani, lasciarle uscire soltanto per poterle controllare poi più saldamente, non dare loro tregua. Questo atteggiamento caratterizza più di ogni altra cosa il suo ultimo film: si situa a questo livello tutta la sua forza e il suo rigore.

Non è una novità che il cinema moderno è divenuto tale quando ha cessato di essere uno strumento asservito alla scrittura delle cose ed è divenuto uno strumento di scrittura di se stesso. In realtà il cinema ha sempre parlato di se stesso; ogni storia era una autobiografia, ma ciò che è mutato è la consapevolezza che aveva di sé: prima di questa consapevolezza parlava d'altro malgrado se stesso, ora parla di sé malgrado l'altro. Esso mette in causa le cose senza evocarle con degli appellativi, ma mostrandole. Se le cose esistevano prima delle parole, esse sono veramente tali dopo il cinema; il cinema infatti inventa nuovi procedimenti di organizzazione delle cose e da questo nasce la sua esibizione, il suo essere cinema. Quindi non è affatto inumano concludere dicendo che il cinema è più importante delle cose e che i film sono più importanti degli uomini. **Queste** cose e **questi** uomini meritano il nostro amore ma sono la sostanza storica della vita nel momento della sua ricaduta: allora le cose vere, l'armonia tra le cose e gli uomini, dobbiamo accontentarci, per ora, di incontrarla nel dolce affascinamento del cinema.

Il cinema moderno si accosta alla realtà per effettuare una spoliazione: quanto più se ne impadronisce tanto più diventa cinema, ma quanto più se ne riveste tanto più diventa realtà. Perciò segue sempre un momento in cui prende le sue distanze dalla realtà, modificandosi nei propri ritmi e nei propri tempi, opponendo una struttura ad un'altra struttura. Quando il cinema moderno diventa tanto più astratto quanto più sembra occuparsi di cose concrete, vediamo quello che Ejzenstejn chiamava Cine-pugno: un cinema che difende se stesso dalle lusinghe di una realtà non rivoluzionaria (o nel suo caso, che ne contiene i germi). Dopo la rivoluzione il cinema sarà realtà e la realtà sarà cinema: allora filmeremo e diventeremo innumerevoli uomini con la macchina da presa. Oggi quel che conta sono le innumerevoli macchine da presa, con uomini intorno. Il cinema ha un bisogno solo **accessorio** degli autori, né più né meno di quanto lo ha dei tecnici, degli autori, degli sce-

nari e dei carrelli. L'autore che vive il cinema (il regista, lo spettatore) non compie altro che una traduzione: il cinema si rifà al cinema, pesca instancabilmente in se stesso e così facendo garantisce sopravvivenza e continuità all'autenticità del suo essere: la vita deperisce imbruttendo, intrappolata nei meccanismi dell'alienazione e della reificazione e il cinema diventa sempre più bello; tanto bello che un giorno sarà intollerabile vivere solo per poche ore tutta questa armonia. Nasce in questo modo la malinconia per un passato (cinematografico) che vorremmo divenisse il nostro futuro. La pellicola ne ha imprigionato gli istanti, li ha sottratti al deperimento, li fa scorrere davanti ai nostri occhi, in un tempo che è già futuro e malinconia di quel passato. Questa malinconia storica fa sì che il cinema non esca da se stesso. « Al di fuori del cinema non c'è nulla » (1). Per questo nascono opere come **Dillinger è morto,** causa ed effetti di questa malinconia. Esse non sono altro che cinema, e riescono a mostrarci nel modo più vero possibile tutto il falso possibile.

Il piano sequenza, nella sua ininterrotta cattura del presente, è il tempo di questa malinconia; la casa dell'uomo, un industrial designer, ne è lo spazio. In questo spazio limitato e chiuso quello che conta sono i movimenti instancabili, gli spostamenti, le soste, le salite (il piano superiore con la moglie priva di appetiti di qualsiasi tipo, distesa nel letto, che passa dal sonno al sogno alla morte, un viaggio dunque tra diversi livelli di immobilità e di incoscienza) e le discese (la camera della donna di servizio, dai bisogni e dagli appetiti insaziabili, veri o falsi che siano, cibo, sesso, musica di consumo). La moglie non conta veramente perchè non si muove. La sua estraneità è la sua immobilità. La donna di servizio suscita l'attenzione dell'uomo perchè ha un corpo capace di muoversi, di vibrare, di ondulare, come quando telefona e quando danza, nuda sotto la calzamaglia, davanti allo specchio. Farci l'amore significa dare sfogo ai diversi bisogni (e l'uomo ha molti bisogni da soddisfare: non a caso occupa il suo tempo nel prepararsi una succulenta cena); con l'aiuto delle canzonette e del miele la parentesi non è più sessuale di quanto non sia gastronomica o musicale. Le due donne infine completano il catalogo di oggetti meccanici di cui la casa è ingombra: la moglie perchè è in perenne stato di incoscienza, l'altra donna perchè è comprabile e consumabile. Ecco allora che la parte centrale del film è come la storia di Robinson Crusoe con un uomo naufragato in un'isola che cerca di sopravvivere grazie alla sua abilità manuale (il film nel film, con le grandi mani che sembrano danzare, parla chiaro a questo proposito) e al suo rapporto con gli oggetti. La donna di servizio svolge al massimo, e provvisoriamente, il ruolo di Venerdì. Dunque è anche la storia di una disperata solitudine. Ma tra il Robinson di De Foe e il nostro c'è la Storia di mezzo: questa ha modificato l'uomo (che è alienato e malinconico) e il suo rapporto con gli oggetti (che è feticistico: tra l'altro l'uomo tiene in casa un manichino femminile, come Archibaldo de la Cruz). Gli oggetti inoltre gli consentono di riprodurre il mondo, da cui è escluso, nella sua prigione e rendono meno intollerabile la sua solitudine, ma più difficile e problematico il venirne fuori. L'amore, il sesso, la morte, la guerra nel Viêt-nam, il richiamo dei luoghi fantastici scorrono davanti agli occhi dell'uomo grazie alle immagini delle riviste illustrate, della televisione e del cinema. Questo rapporto di affascinamento lo intriga totalmente. Probabilmente egli ha perso la dimensione della profondità: è reale tutto ciò che si vede e si muove. « I malinconici percepiscono il loro ambiente come una superficie piana che per alcuni di loro evoca l'universo del disegno infantile... gli oggetti scompaiono dal primo piano: una superficie

1) Intervista a Marco Ferreri nel n. 4 di **C&F.**

piana (che ricorda lo schermo cinematografico) si sostituisce all'orizzonte circolare » (2).
Mentre gli oggetti della realtà e i personaggi (reificati) lo interessano dal punto di vista dell'efficienza e del loro rapporto tra forma ed uso, i personaggi dello schermo suscitano in lui delle reazioni emotive: tenerezza, desiderio, allegria. Si può dire allora che per quest'uomo esistono veramente soltanto le immagini generate dal proiettore o dallo schermo televisivo. Ma esiste anche la malinconia quando questo rapporto di affascinamento viene interrotto. Al di fuori del continuum delle proiezioni si deve misurare con un secondo universo chiuso, finito, eppure irriconoscibile, dove il movimento più si fa divorante più perde di significato, dove spostarsi tra gli oggetti significa sempre allontanarsene fino a che non li si ha tra le mani. « Gli oggetti che si trovano nel campo della coscienza malinconica sono isolati, privi di relazioni reciproche» (3).
L'uccisione della moglie non è un avvenimento traumatizzante: lo evento che farà scaturire la logica delle azioni dell'uomo (e di cui l'uccisione della donna non è che un lieve sommovimento conclusivo) è la scoperta del revolver, il rapporto che l'uomo instaura con l'oggetto bruto. Solo dopo averlo smontato, oliato, ricostruito, dipinto nei colori brillanti e tranquillizzanti, ha un senso farne emanare il potere distruttivo. Il processo che il revolver subisce è il medesimo del film: la realtà bruta dell'**antefatto** (tutto ciò che vediamo prima dei titoli di testa e che è stilisticamente e strutturalmente diverso dal resto del film) subisce una rarefazione nel viaggio notturno tra le luci al neon. Questa sequenza è realistica, nel senso che qualunque grande città, di notte, presenta questo aspetto; ma è anche artificiale e serve ad introdurci nel successivo universo del sogno dai colori brillanti. Così la realtà bruta, attraverso la finzione e l'artificio che la rendono attraente, può mostrare tutta la sua insupponibile distruttività.
Dillinger è morto esibisce così una durata, una storia, dei personaggi, delle situazioni di grande concretezza. Tutto è riconoscibile, comprensibile e conseguente e ciò è miracoloso se si pensa che non vi è film più astratto, più rarefatto, più costruito di questo « teorema » sulla notte di un uomo che mangia, che beve, che fa l'amore, che si muove nella sua casa, che infine uccide a colpi di revolver la moglie addormentata e se ne va all'alba quando tutto il mondo si risveglia. Ma con i suoi bei colori squillanti, le sue carrellate inavvertibili, i suoi piani sequenza, il ritmo delle sue inquadrature, i suoi raccordi, i suoi vuoti e i suoi pieni, il film ci parla più che mai di se stesso, denuncia la natura pretestuosa dell'« apologo » e dei personaggi e si dà come opera, nuova e provocante incursione dell'autore nell'universo delle sue poetiche. La sua bellezza ci conferma la sua indipendenza ed è nel contempo un giudizio politico e morale sul pretesto della sua rappresentazione.
« Quando l'arte, diventata indipendente, rappresenta il suo mondo con dei colori squillanti, un momento della vita è invecchiato e non si lascia ringiovanire con dei colori squillanti. Si lascia soltanto evocare nel ricordo. La grandezza dell'arte non inizia ad apparire se non nella ricaduta della vita » (4).

« Une fraîcheur, de la mer exhalée,
me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant! » (5).

Uscito dalla sua prigione, vestito al modo di Ferdinand (come prima lo avevamo visto nei panni di Pierrot), l'uomo abbandona l'universo della disarmonia placando la nostalgia che lo divora: la Storia diventa Mito agli occhi del fanciullo; una giunca sul Fiume Gial-

2) J. Gabel, « La falsa coscienza», pag. 187.
3) J. Gabel, op. cit., pag. 188.
4) Guy Debord, «La società dello spettacolo », pag. 150.
5) Paul Valéry, « Le cimitière marin ».

lo, una bambina bellissima cresciuta sull'Oceano di Moby Dick, un viaggio verso i mari della Cina o verso Typee. Ma se fosse solo questo, si tratterebbe di una commovente regressione. Il Mito deve fare i conti con la Storia. Non si torna barbari innocenti dopo la civiltà. Il mito, come invenzione, non si nasconde allora alla storia ma vi si costruisce sopra. « Il mito, non voluto dalla riflessione ma prodotto dalla disperazione e dalla gioia di una situazione reale, dal bisogno o dall'eccedenza di una situazione storica è, come il nuovo linguaggio di fronte al vecchio, al linguaggio istituzionale, emergenza e superamento delle regole, invenzione fantastica di nuove connessioni e nuove strutture » (6).
Il grande sole rosso ha squarciato le tenebre. Esso è quello che dà più luce, indica splendidamente una futura armonia da costruire; un'armonia non astratta, che almeno in parte è già costruita, in qualche luogo. A Tahiti, o forse a Pechino. L'oriente è già rosso.
« Le vent se lève... Il faut tenter de vivre! » (7).

DILLINGER E' MORTO; *r. e s.*: Marco Ferreri; *sc.*: Marco Ferreri, Sergio Bazzini; *f.* (*colore*): Mario Vulpiani; *scg.*: Nicola Tamburro; *arr.*: Luciana Vedovelli Levi; *m. or.*: Teo Usuelli; *mo.*: Mirella Mencio; *a. r.*: Arturo Caravatti; *giochi mimici di mani nude*: Maria Perego; *int.*: Michel Piccoli (*l'uomo*), Anita Pallenberg (*Anita*), Annie Girardot (*Sabina*), Carol André (*la ragazza della barca*), Carla Petrillo (*l'amica di Anita*), Gigi Lavagetto (*collega di Piccoli*), Mario Jannilli (*il violinista*), Adriano Aprà (*presentatore televisivo*); *pr.*: Alfred Levy e Ever Haggiag per la Pegaso s.r.l.; *distr.*: Ital Noleggio Cinematografico.

6) Enzo Paci, «Dall'esistenzialismo al relazionismo», pag. 347.
7) Paul Valéry, op. cit.

Ermanno Olmi: "Un certo giorno"

Ho l'impressione che nel tuo caso in Italia ci sia stato un malinteso: o sei stato messo in ombra oppure difeso ma quasi sempre a denti stretti. Comunque c'é stato sempre un certo fenomeno di sottovalutazione nei tuoi confronti.
Probabilmente la causa potrebbe essere stata il successo forse eccessivo del "Posto" e poi l'insuccesso assoluto dei "Fidanzati", quindi il silenzio tanto che ora "Un certo giorno" sembra un film non molto atteso. Per questo sarebbe interessante rifare il percorso della tua carriera, perché ti si conosce poco. Per esempio, come sei arrivato al cinema?

Da ragazzo avevo molti interessi, tipicamente giovanili: mi piaceva molto occuparmi di pittura, di teatro, di architettura, che è stata la mia prima vera vocazione.
La pittura mi veniva spontaneamente, erano le facce che più di tutto mi attraevano, dipingevo soprattutto facce. Poi a quindici anni, appena finita la guerra, mi sono dovuto impiegare per bisogno di soldi. Del resto non avevo mai avuto molto entusiasmo per la scuola. Interrotto il liceo scientifico In seguito ho fatto per un certo tempo il liceo artistico con la speranza di poter arrivare ad architettura evitando quelle materie che mi sembravano più scomode. Poi ho piantato anche il liceo artistico e sono entrato all'Accademia d'Arte drammatica. Intanto lavoravo come impiegato alla Edison e devo dire che ero proprio il modello del cattivo impiegato. E mia madre, che era anche lei impiegata alla Edison, dopo che mio padre era morto durante la guerra, ha avuto molte delusioni da questo fatto: lei che era la tipica rappresentante di un certo mondo contadino che si era dovuto trasferire in un mondo operaio, ligia ai doveri, con un'onestà e una civiltà esemplari.
Quando ad un certo momento mi sono reso conto che non mi sarei più potuto svincolare dall'industria, da questo mondo fatto di scrivanie, di pratiche ecc., allora ho cercato di adattare il mondo in cui vivevo alle mie necessità. Così ho cominciato a partecipare alle mostre di pittura fatte fra i dipendenti dell'azienda, a tutte quelle iniziative dopolavoristiche tipo Enal, filodrammatiche ecc. Ed è stato proprio attraverso la filodrammatica che sono arrivato al cinema.
Il cinema è stata una scoperta improvvisa. Per me il cinema era il diver-

timento del sabato sera, rappresentava un mondo completamente staccato da me, al di fuori della realtà, i protagonisti dei film erano degli esseri strani, irraggiungibili, di cui a me arrivavano solo le ombre. Poi, mentre facevo nell'ambito dell'azienda queste cose di filodrammatica, i dirigenti della Edison mi fecero capire che mi avrebbero voluto fare un regalo, ed io chiesi una macchina da presa a 16 mm.

E la scoperta del cinema?

Ho scoperto ad un certo punto che il cinema rappresentava anche la vita. Quello era il momento del neorealismo e capivo che il cinema non era solo quello del mondo dorato e di fiaba che avevo creduto. In quegli anni si andava al cinema la domenica mattina e si vedevano questi film straordinari, impensati se solo si considera l'ondata di film americani che avevano imperversato fino allora. I film del neorealismo ci parlavano di un mondo che era il nostro, in cui anche noi potevamo essere i protagonisti e non più limitarci a vederci rispecchiati in modelli irraggiungibili, in mondi che non erano alla nostra portata e che pure sapevamo esserci, in cui avremmo voluto poter evadere. Questa è stata la particolarità della mia scoperta, non ho scoperto la m.d.p., i riflettori ecc., ho scoperto il neorealismo.
Ora le prime cose che ho fatto al cinema avevano come protagonisti le persone che erano intorno a me, io compreso, riguardavano proprio le cose del dopolavoro, le gite, le gare di sci e via dicendo. In questo c'era anche una ragione economica, perché queste cose mi venivano rimborsate, comunque è certo che è stata la mia palestra. Facevo delle cose che a rivederle oggi farebbero ridere, cercavo di imitare le cose che vedevo al cinema. Da questa attività dopolavoristica sono poi passato ad una attività un po' più precisa, sempre nell'ambito dell'azienda; ho incominciato a filmare la costruzione di dighe, di nuovi impianti, insomma si trattava di documentare il lavoro, riprendere le dighe che crescono giorno per giorno, la tesatura dei cavi elettrici che dalla montagna scendono fino alla pianura.
Naturalmente nel rappresentare questo mondo del lavoro presto ne è uscito fuori il protagonista, cioè l'uomo che produceva questo lavoro. Ho cominciato così a girare dei documentari, i primi erano esclusivamente tecnici, poi cominciarono ad apparire delle facce, prima come funzione di raccordo tra una sequenza e l'altra, poi sempre più con maggiore importanza. Così sono giunto lentamente a certi documentari e poi a **Il tempo si è fermato.**
Tutto questo è accaduto tra il '52 e il '59, e in questi anni ho girato una quarantina di documentari.

Conosco solo "Tre fili fino a Milano" e "Il venditore di almanacchi".

Il venditore di almanacchi era il primo tentativo di uscire dal mondo del lavoro. L'intera seconda parte è girata in un teatro di posa. Pensa, io che ho sempre respinto questo modo di girare, in quell'occasione mi sono fatto costruire in studio addirittura un pezzo di portico. E mi sono accorto alla fine del film che il salto tra le scene girate in esterni e dal vero e quelle in studio era insopportabile. Da quella volta non ho più voluto girare in un teatro di posa.

Nella tua attività documentaristica ci sono state delle fratture oppure tutti i tuoi documentari si sono susseguiti secondo una certa progressione?

Il mio atteggiamento naturale è quello di partecipare il più possibile alla vita di tutti, ed è tipico di una formazione spontanea, non programmata, non scolastica.
Io non so come si sono svolte le cose che mi hanno portato a girare certi film o a fare certe cose. C'é per esempio il film su Papa Giovanni, **E venne un uomo**, in cui probabilmente esiste una componente cattolica solo perché io provengo da una famiglia cattolica, dove il problema religioso era sentito e a volte professato anche in maniera pesante. Per lo stesso motivo ora sono interessato da questa vicenda dell'Isolotto, dalla battaglia condotta da questa gente.
M'interessano le cose della mia vita, del lavoro. Mia madre e mio padre che contadini giungono in una società operaia, mia madre che a dodici anni entra in una filanda, mio padre che come macchinista entra alle ferrovie, antifascista, che per non essersi iscritto al partito viene esonerato dal lavoro per ragioni di salute. Queste sono le cose che hanno condizionato i miei temi: le vicende del mondo del lavoro, della mia infanzia, della mia formazione.

Recentemente ho rivisto "Il tempo si è fermato". Più che un'opera giovanile appare come un'opera di grande maturità ed equilibrio, sembra un punto d'arrivo più che un punto di partenza. In un certo senso è più punto di partenza "Un certo giorno".

Evidentemente **Il tempo si è fermato** concludeva un certo periodo, un ciclo di esperienze documentaristiche e insieme di vita vissuta accanto agli uomini che erano gli attori di quei miei lavori. Nel **Posto** infatti ci sono già altri interrogativi, altri problemi, c'é il tema dell'individuo che si pone domande sulla società che lo circonda, il mondo consumistico ecc.
Nel **Tempo si è fermato**, invece, il rapporto tra i due protagonisti si svolge al di fuori di tutto quello che avviene normalmente nella società, ci sono queste due creature a 2500 metri di altezza in mezzo ad un mare di neve, e sono anche diverse, c'é un giovane e un vecchio, uno è montanaro, l'altro cittadino, ma lassù è come se tutti e due avessero dimenticato i loro problemi, le loro complicazioni. E' come se giù in pianura fosse scoppiata la bomba atomica e fossero tutti morti, ci sono solo loro due e uno legge "Cuore", l'altro si prepara agli esami.

"Il tempo si è fermato" mi sembra anche un'opera di felicità, di affermazione che dice di sì alla vita. Anche se poi ti rendi conto che è difficile professare una cosa del genere nel mondo contemporaneo, si rischia l'ipocrisia ad essere ottimisti.

Proprio per quella mia affermazione e quel mio atteggiamento ho dovuto fare il film lassù, in cima ad una montagna, il più lontano possibile dalla pianura e dai suoi problemi che ci avrebbero ripresi appena ridiscesi a valle. Diciamo che questo salire in alto è simbolico. In fondo anche a me capita la stessa cosa quando riesco a fuggire ad Asiago e mi metto a vagare per i boschi. Divento diverso.

Una cosa bella del "Tempo si è fermato" è che questo distacco simbolico é comunque sempre fisico e non ideale. La cosa importante mi sembra il fatto che il tuo discorso non è mai un discorso ipotetico, sulla possibilità di una felicità più o meno lontana, ma un discorso che riguarda cose estremamente concrete, i protagonisti sono uomini autentici, la felicità che vivono è vera, non è sognata o rivissuta, non è una fiaba. Diciamo che esiste solo una limitazione spazio-temporale all'ottimismo, che poi è addirittura dichiarata nel titolo.

Inoltre il rapporto con il mondo c'é sempre, c'é infatti il cavo telefonico, qualche volta va via la luce, quindi qualcosa succede. Voglio dire che i protagonisti non sfuggono la realtà ma la vivono, e anche se è una realtà eccezionale è comunque sempre abbastanza autentica.

La particolarità del film è che la drammaticità è data dalla materialità di certe piccole cose, una pentola che cade, la luce che va via, un certo modo di mangiare ecc. Queste cose acquistano un valore di fondo grazie all'eliminazione di tutte le sovrastrutture che normalmente intervengono e che rendono quelle cose inutili, banali, naturalistiche. Nel film queste stesse cose in quel particolare contesto diventano vere e lo diventano ad un certo livello. Comunque tra tutti i tuoi documentari ce n'é qualcuno che per te ha significato qualcosa di più, che si è posto al di fuori della "routine"?

Sì, **Tre fili fino a Milano, Manon finestra due, La pattuglia di Passo San Giacomo**. A **Tre fili** oltre che con la m.d.p. io ho partecipato personalmente. L'uomo non doveva più essere un manichino che servisse a dimostrare qualcosa d'altro. Nei film industriali c'era invece questa tendenza a mettere l'uomo accanto alle macchine per dare una misura di confronto. In quel documentario invece l'uomo era in primo piano mentre l'impianto dove lavora rimane sullo sfondo. Mentre tutti gli altri miei documentari avevano un impegno aziendale, in **Il tempo si è fermato** io in un certo senso ho tradito questo impegno, ho fatto una cosa che serviva a me. Ho scritto il copione in quindici giorni e senza nessuno sforzo, dato che quel film era stato vissuto e pensato durante tutti quegli anni di apprendistato.

Il film doveva essere solo un documentaro aziendale?

All'inizio sì. Il film è costato in tutto 18 milioni.
Quello è stato veramente un bellissimo periodo, la **troupe** era formata da ve-

ri amici, tutti colleghi che erano stati trasferiti nella mia sezione cinema. Ed eravamo sempre rimasti fuori dal mondo del cinema, dai salotti del cinema. Tu dicevi prima che il mio ultimo film è poco atteso, ma io sono sicuro che se io praticassi di più certi ambienti succederebbe il contrario. Ma queste sono cose che non solo non mi interessano ma mi danno un enorme fastidio. Credo che il cinema soffra proprio di quel limite, è il limite di quegli uomini di cinema che vivono da uomini di cinema, che si mettono dietro ad un tavolo ad inventare la vita.

Il film è stato girato in presa diretta?

Sì, quasi completamente.

E' una cosa eccezionale per il cinema italiano.

E dire che non se ne è accorto nessuno.

Era la prima volta che sperimentavi il suono diretto?

Sì.

Chi era il tuo fonico?

Semplicemente degli amici. Il vantaggio è stato di avere una buona apparecchiatura; quella presa diretta la feci con il primo Perfecton, tipo Nagra, con pile autonome. Avevo l'Eclair 300 blimpata.

Nei tuoi film comunque c'é una costante ricerca a livello del sonoro, che varia da film a film: in "Il tempo si è fermato" hai il suono diretto, nei "Fidanzati" hai delle voci dialettali doppiate, ma non da doppiatori, in "Un certo giorno" poi sei riuscito a fare la cosa più straordinaria: rendere vere le voci dei doppiatori.

Perché c'é il tono giusto, sono riuscito a creare il clima. Per esempio, per **Un certo giorno** volevo in doppiaggio un tono costantemente "notturno".

C'é poi anche l'uso della musica. Assolutamente folle per esempio il rock di "Il tempo si è fermato". E' sorprendente quando fra le montagne scoppia quella musica, ma è ancora più sorprendente chiudere un film del genere con quella musica. E' un finale che sconcerta, come anche sconcertano quasi tutti i finali dei tuoi film. Per esempio nei "Fidanzati" ci si aspetta che il film finisca sull'alzarsi della musica e l'abbraccio; improvvisamente invece tu ribalti questa sensazione e passi su un temporale che certo è più inquietante, praticamente rimetti in discussione la storia proprio mentre questa sembrava risolversi.

Se ti ricordi, in quel finale ci sono anche tre bambini che guardano, come se attendessero qualcosa. Sai che quando è uscito il film un notissimo regista italiano mi disse: "Ah, ma che peccato, accidenti. Nel finale dovevi avere il coraggio di mettere un fischio di treno e far vedere questa ragazza che partiva per la Sicilia". Ora io credo che prima di tutto sia importante per gli uomini di cinema, o di cultura in genere, svincolarsi dal mondo al quale la loro specializzazione li costringe ad appartenere. Questo regista che ha parlato così è un uomo di valore, come sono di valore anche certi dirigenti di azienda, certi industriali. Eppure essi compiono errori incredibili per ubbidire alla logica incredibile del mondo a cui appartengono. Come se loro dovessero essere guidati da quel mondo e non loro, viceversa, a guidare e a determinare quel mondo. Dicono: le regole dell'industria sono queste, le regole dello spettacolo sono queste. Mentre siamo noi a dover fare queste regole. L'unica regola che esiste è la regola dell'uomo. Pensa che adesso la scienza butta per aria la matematica, concetti che esistevano da sempre e che credevamo inamovibili. Pensa alle dimensioni straordinarie che andiamo scoprendo, al mistero. E' paurosa questa mancanza assoluta di rispetto per l'uomo.
Il grosso equivoco di questi ultimi vent'anni è stato quello di aver sentito il bisogno di rintracciare l'uomo, però non è stato rintracciato l'uomo ma lo umano, ed è diverso, hanno rintracciato l'aggettivo ma non il sostantivo. Bisognerebbe distruggere tutte le categorie; gli uomini di cinema e gli operai, tutti hanno bisogno di distruggere le proprie categorie.

"I fidanzati" si pone in una posizione particolare nei confronti del neorealismo. Praticamente il neorealismo che si era tanto predicato non si è mai tradotto in opere, a parte Rossellini. Semmai il neorealismo si è tradotto in alleanze, ma la cosa più interessante è che le premesse del neorealismo si sono sviluppate solo molti anni dopo e nessuno se ne è accorto: si è attuato per esempio nei tuoi film, che rappresentano veramente tutto quello che allora si diceva e non si faceva, oppure nei film dei Taviani, nell'ultimo film di Baldi, in "Tropici" di Gianni Amico ecc. Solo oggi si vede questa adesione totale alla realtà, mentre in un film di De Sica, per esempio, siamo sconcertati proprio dal falso, dall'inautentico, non c'é film tanto evidentemente ricostruito quanto "Ladri di biciclette".
In "I fidanzati" improvvisamente si vede un operaio e questa è una grossa novità per il cinema italiano. Tranne naturalmente Rossellini, che è il padre di tutti. Taviani, Baldi, Amico, Ferreri, Bertolucci, ma anche, per loro confessione, gente che non crederesti mai come Zurlini o Rosi, non vedono che Rossellini, e non solo il Rossellini mitico ma anche il Rossellini degli anni '50.
Ho conosciuto Rossellini quando è ritornato dall'India e girò in Italia **Il generale della Rovere, Viva l'Italia** ecc. Poi ci siamo rivisti e lui già aveva in mente l'idea di fare un certo tipo di cinema: **L'età del ferro, La presa del potere** ecc. E ho risentito con Rossellini l'emozione di quella scoperta fatta dopo la guerra, la scoperta del cinema, la visione di **Paisà**. I programmi che Rossellini mi presentava venti anni dopo mi davano la stessa emozione. Al punto che — tutti allora lo sfuggivano — qui a Milano lo abbiamo aiutato a mettere in piedi **L'età del ferro**. Alcuni amici sono rimasti pentiti, soprattutto quelli interessati economicamente, come se operazioni del genere dovessero misurarsi soltanto finanziariamente.

Mi sembra che tu abbia colto di Rossellini la sua libertà nei confronti del cinema, la sua mancanza di pregiudizi, per cui un film può contraddirsi di continuo e non deve rispondere a uno schema precostituito. Prendi "I fidanzati", che come punto di partenza è un dramma sociale; poi diventa un film di sentimenti; poi è un film musicale, con un suo andamento proprio come una composizione "da camera"...

Hai notato anche come è visto il mondo del lavoro? Quella fabbrica di notte, con le scintille; questo senso direi quasi festaiolo, cioè il mondo del lavoro visto non più in maniera convenzionalmente drammatica; eppure anche in questa direzione il film, credo, ha una sua incidenza.

Quello che è interessante è la sovrapposizione dei livelli, la molteplicità dei punti di vista.

La lettura dei **Fidanzati** dopo **Il posto** è stata fatta con una disposizione da parte dei critici identica a quella del **Posto**. Fatto un certo film, la critica tende a classificarti sulla base di quel film. Anche in questo caso, è assurdo per un autore fermarsi ad una angolazione che hai trovato e che ti accorgi che ti è venuta bene. Pensa al danno che ha fatto in questo senso la critica; ma non solo essa, anche il pubblico, che noi tendiamo sempre a scagionare. **Il tempo si è fermato** quando è uscito in determinati locali è piaciuto. E' qui che chiamo in causa lo spettatore, perchè nel momento in cui sceglie anche per gli altri, la sua scelta arriva prima all'esercente poi al distributore, poi via via al produttore e al regista. Il prodotto è condizionato strettamente da questa scelta del pubblico.

Come spieghi l'insuccesso dei "Fidanzati"?

Ne **I fidanzati** una certa parte di critica avrebbe desiderato che io affrontassi problematiche sociali ed economiche della Sicilia solo perché il personaggio del film si era trasferito in Sicilia. Tutto questo nasce evidentemente da un grosso equivoco, per cui se si vede la Sicilia e non si affrontano i suoi problemi è come se si venisse meno a qualche cosa. Eppure io nel film mi sono soffermato su alcune cose che pensavo potessero rendere l'idea di quella situazione. Per esempio c'é il momento in cui il protagonista è appena arrivato in Sicilia e c'é una bella casa con musica, televisione ecc., poi si trasferisce in una pensione. C'é una realtà visiva che si contrasta fortemente, è proprio questo contrasto che rende in parte l'idea del dramma siciliano in quel momento, il dramma di un mondo e di una civiltà industriali trasferiti in un mondo contadino, che si chiudono in certe isole dove i privilegiati sono solo coloro che hanno la ventura di entrare in queste isole, gli altri rimangono nella realtà e si scontrano con questi contrasti.

"I fidanzati" dà l'impressione di essere un film girato quando la musica era stata già composta.

Infatti, è vero!

C'é nel film un ritmo che è sia di inquadrature, di campi, di montaggio, sia di comportamenti: gli attori sono scelti non solo per il loro volto ma per il ritmo di vita che si portano dietro. E il bello è che questa musicalità è all'interno di un contesto tipicamente neorealistico.

E pensare che **I fidanzati** allora non piacque niente...

Forse è perché non c'é più quella certa compiacenza nello sguardo che a me, personalmente, disturba nel "Posto".

Infatti **Il posto** è un film che come stato d'animo è nato in reazione al **Tempo si è fermato**. Quest'ultimo film era stato considerato un film un po' a parte, come se non fosse un vero film. "Ma adesso, perché non fai un film?" mi dissero molti. Allora mi lasciai convincere, e nel fare **Il posto** volontariamente ho strizzato l'occhio allo spettatore. In questo film ci sono dentro proprio gli ingredienti dello spettacolo: volevo ottenere certi effetti sul pubblico e li ho ottenuti. E' un film tutto sommato abbastanza furbo.

A mio avviso "E venne un uomo" va considerato veramente, da parte tua, un passo falso. Sei d'accordo?

Sostanzialmente sì. A un certo punto della propria vita si sente quasi la necessità di sbagliare. Per esempio fra i miei documentari ce ne sono molti orrendi. Del film su Papa Giovanni io salvo l'idea del mediatore. Bisogna che un giorno, non so quando, io ci rimetta le mani in questo film e lo rimonti. Nello scegliere Rod Steiger io non volevo assolutamente un attore; volevo che l'attore, Steiger, fosse se stesso, rinunciasse ad essere attore, a interpretare un ruolo; e così volevo anche che lo spettatore rinunciasse all'idea di vedere di fronte a sé non un determinato individuo ma un personaggio interpretato da un attore. Comunque questo film è decisamente non riuscito. Dopo, mi sono sentito un po' vuoto, senza idee, sperduto. Ho fatto qualcosa in televisione, **La cotta** per esempio, anche per bisogno di lavorare. Si trattava, come in questo caso, di storie che mi venivano raccontate e che io filmavo col desiderio quasi di pormi di fronte a tali situazioni senza assumere una posizione critica, anche se poi un intervento critico c'é sempre. Sono cose che ho realizzato in un momento di transizione e di vuoto.

"Un certo giorno" mi sembra invece un film in cui decisamente ti sei buttato con tutto te stesso. Per riprendere il discorso sui finali dei tuoi film, qui c'é un finale quasi disperato, ma concretato in pochissime inquadrature, che quasi potrebbero sfuggire a uno spettatore disattento. Mi riferisco a quella televisione vista dal protagonista, con la moglie addormentata al fianco. La situazione di incertezza, di dipendenza dagli altri che si è vista lungo tutto il film assume improvvisamente una dimensione più ampia nel mondo del lavoro visto in televisione. E' un finale molto duro.

E pensare che anche qui molta gente non si è accorta di questo e mi ha accusato di aver fatto un finale conciliante. Mi fa piacere sentire qualcuno che si è accorto di queste cose; d'altra parte, non mi va di mettermi a spiegare le cose: avrei potuto fare un finale più chiaro, più esplicito, meno suggerito, ma sarebbe stata una facilità.

Hai detto che in ogni film non cerchi di continuare il discorso condotto con il precedente ma di modificarlo. In che senso pensi di avere fatto ciò con "Un certo giorno"?

Non lo so ma so che **Un certo giorno** è diverso dai precedenti. Anch'esso rispecchia un momento preciso della mia vita, un certo stato d'animo, uno stato mentale. Devo dire che se c'é stato uno sforzo in questo film è stato quello di staccarmi il più possibile dalla mia condizione di professionista ed essere semplicemente me stesso.
E qui bisognerebbe ritornare ai limiti della specializzazione. Nel cinema esistono "certi" registi. La critica, ti consacri o no, comunque t'incasella per cui tu continui ad agire con quelle caratteristiche addosso. Se ottieni il successo è evidentemente perché gli altri te lo attribuiscono, per cui ti vogliono sempre così. Il mio sforzo è quello di staccarmi continuamente da queste costrizioni esterne.

Una cosa che sembra distinguere "Un certo giorno" dagli altri tuoi film è la durezza, la sua non conciliazione.

Se esiste un cambiamento non è perché io mi sforzi di mutare il prodotto ma per il fatto che io mi sforzo di essere il più possibile disponibile a tutto ciò che in quel momento avviene intorno a me. Potrebbe accadere che tra dieci anni io faccia dei film che contraddicono i miei film di oggi. Io mi ribello alla concezione del professionista che lotta per mantenere le definizioni che gli sono state attribuite.

La caratteristica principale di "Un certo giorno" è la sua imprevedibilità, la suspense interna del film. Tu lavori molto al montaggio?

Molto.

"Un certo giorno" sembra proprio il film in cui il montaggio acquista un'importanza fondamentale.

E' la fase più sofferta del film.

Nel montaggio sei portato a reinventare il film?

Qualche volta sì. In **Un certo giorno** ho reinventato il dialogo, per esempio nella scena in cui il ragazzo con la barba lunga e la ragazza vanno nell'abbaino per la prima volta il dialogo si manteneva sempre molto serio. Invece nel montaggio ho sentito il bisogno di rompere quel clima così serio. Ho inserito altre scene adeguando i nuovi dialoghi ai movimenti labiali.

Per quanto riguarda la collocazione delle scene?

E' tutta inventata nel montaggio. In fase di ripresa giro moltissimo materiale che poi utilizzo nel montaggio.

E' la struttura del film che sorprende. In "Un certo giorno" c'é un enorme numero di scene che potrebbero tranquillamente essere spostate. Per questo dicevo che è un film che trova la sua forma solo nel montaggio.

Certamente. Perché **Un certo giorno** è stato il mio film più libero. Mentre per esempio **Il tempo si è fermato** era costruito già in fase di ripresa.

Che tipo di sceneggiatura hai usato?

In **Un certo giorno** non esisteva, esistevano delle grosse indicazioni, provavo delle scene e se mi piacevano le tenevo. Anche le battute scritte per un personaggio non erano mai vincolanti perché in sede di ripresa potevano essere sempre modificate o rielaborate.

Perché non hai usato la presa diretta?

Solo per scomodità. In questo film avevo molti ambienti, spesso trovati all'ultimo momento. Non so, entravo in un bar a Brescia per prendere un caffè e dato che dovevo girare una certa scena al telefono chiedevo al proprietario di poterla girare, se potevamo mettere un paio di lampade, e mentre i clienti del bar entravano ed uscivano noi giravamo. In queste condizioni era difficilissimo organizzare una presa diretta. Mentre per **Il tempo si è fermato** ho girato in una baracca in mezzo alla neve, in una situazione ideale.
Un'altra cosa da dire è che dopo **Il tempo si è fermato** e in parte anche nel **Posto**, io ho sempre girato con la macchina a mano, quindi in queste condizioni è quasi impossibile la presa diretta. E' molto importante per me questo tenere la m.d.p. in mano perché mi dà modo di avere un contatto più immediato con quello che giro senza la rigidità del mezzo meccanico fisso. Le carrellate sono tutte fatte a piedi; mentre quando ti muovi con la gru o sui binari hai sempre un movimento innaturale, con la macchina a mano hai una libertà totale ed una partecipazione diretta con l'azione, inoltre hai sempre la possibilità di portare degli aggiustamenti all'inquadratura specie quando gli attori hanno piena libertà di muoversi senza alcun segno per terra; io mi limito a seguirli ed è così che invento l'inquadratura. Non faccio mai l'inquadratura per metterci dentro le cose.

Quindi sei tu che stai alla m.d.p.?

Sempre. Io faccio quasi tutto, metto anche le luci. Ho fatto addirittura la musica per **I fidanzati**. Ho solo degli assistenti che collaborano attivamente.

Il colore di "Un certo giorno" è una tua scelta precisa?

E' stata una scelta. Ho voluto poca luce, delle scene poco illuminate. Il colore doveva essere dato da certi climi, volevo un clima invernale e piovoso, oppure freddo e asciutto ecc. Cerco dei toni che peraltro esistono nella natura, mi limito a fare solo delle scelte. Lo stesso per gli ambienti: ho scelto quegli uffici per la loro aria squallida e insieme razionale.

Pensando al particolare ritmo del film credo che un tuo problema personale sia stato quello di dover tagliare l'inquadratura in un certo momento e non in un altro.

Appunto ti dicevo che il montaggio è per me il momento più sofferto.

Visto in progressione, mi sembra che nel tuo cinema l'inquadratura valga sempre di meno in quanto tale e sempre di più rispetto al succedersi delle inquadrature. Per esempio mi ricordo le singole inquadrature di ''I fidanzati'' ma non quelle di ''Un certo giorno''.

Infatti uno dei miei sforzi è quello di non fare più delle ''inquadrature''.

I volti dei protagonisti di ''I fidanzati'' sono indimenticabili, comunque siano inquadrati emergono, mentre quelli di ''Un certo giorno'' malgrado siano di una esattezza impressionante non emergono. In ''I fidanzati'' credi ancora nei volti.

E' vero, ne **I fidanzati** i protagonisti erano ancora degli eroi. Per **Un certo giorno** io non volevo un eroe, non volevo dei personaggi con una fisionomia precisa, una composizione sentimentale o psicologica.

Il carattere eroico dei ''Fidanzati'' culmina quando loro due si incontrano, ma svanisce nel finale. In ''Un certo giorno'' ogni inquadratura nega la precedente, per cui alla fine dopo aver visto tante cose si rimane con un pugno di mosche. E' tutto fungibile, tutto provvisorio.

La disperazione del film forse sta proprio in questo.

Riguardo alla produzione, hai qualche esigenza particolare, pensi a qualcosa di alternativo?

Ritorna il discorso delle categorie e degli schemi fissi in cui siamo costretti a vivere. E' necessario rivedere la produzione in quanto è necessario riaffermare la libertà dell'autore.
Un momento fa abbiamo parlato di libertà dell'autore, ora questa libertà la realizzi soprattutto dentro te stesso, uscendo fuori da ogni schematismo esterno, devi essere te stesso, esprimere quello che vuoi e come sai. E questa libertà deve coinvolgere tutti, dal produttore allo spettatore. La libertà dell'autore nasce sempre come fatto individuale e la si deve difendere come fatto sociale. Porterò avanti quindi il mio discorso, voglio avviare questo discorso anche per gli altri perché starà a loro completare gli altri anelli della catena. Il mio tentativo ne provocherà degli altri. Voglio risposte positive.
Per esempio è da dopo **Il posto** che ho sentito questa esigenza, ho fondato la ''22 Dicembre'', ho fatto certi film. Quando ho mandato **Il posto** a Venezia è stata una frattura perché si è rotta quella barriera per cui solo ai registi quarantenni era data la possibilità di fare film. E' dopo di me che sono arrivati degli altri, Prandino Visconti, la Wertmüller, De Bosio, De Seta, ecc. per cui quest'anno ci troviamo a vedere che hanno esordito una sessantina di registi giovani. Se questo grosso fatto per l'industria cinematografica può significare qualche rischio, se per qualche regista maturo può essere di fastidio, per il cinema questo è un immenso vantaggio, è il contributo di sessanta voci nuove che arriva per il cinema.
Per quanto riguarda le alternative esse sono da una parte il basso costo, dall'altra la televisione. Il problema è oggi quello di trovare un film d'autore che si definisca entro precisi limiti di costo e garantirsi l'appoggio di una distribuzione televisiva che non pregiudica per niente quella delle sale e inoltre ti permette di trovarti su un film da 100 milioni, per esempio, una copertura di 50 milioni da parte della TV.

Pensi che la TV possa diventare un vero e proprio canale distributivo?

Certamente.

Pensi possibile estendere la tua società cinematografica anche alla distribuzione?

Ci penso di notte, quando i pensieri raggiungono le follie più beate. Mi piacerebbe molto, anche se non vorrei che la Società ''Cinema'' diventasse un'industria; e poi c'é il rischio di creare l'isola beata in mezzo ad un grosso mare che le è estraneo, occorre molta altra gente che la pensi così. Non bisogna isolarsi.

Non hai mai paura di illuderti?

Non credo. Se tu pensi al cinema dell'immediato dopoguerra o degli anni '50, capisci che oggi molte cose sono cambiate. In fondo i cinema d'essai ci sono e funzionano. Pensa, giorni fa in un cinema d'essai di Milano, il ''Rubino'', hanno ridato **I fidanzati**.
Venti anni fa non avremmo mai pensato ad un cinema d'essai. Aspettiamo poi la nuova generazione, in fondo noi stiamo vivendo ancora nell'area della generazione che ci precede.

Nascendo il cinema da un'esigenza soggettiva, ci si può chiedere a che cosa serve nei confronti degli altri, specialmente in un'epoca come la nostra. Il cinema è un modo di vivere per noi; può essere anche un modo di vivere per gli altri?

Cosa significa fare del cinema come modo di vivere? E' il modo di partecipare a tutto quello che ti sta intorno. Ma a che serve poi fare quel film che è il tuo modo di vivere? Serve a vivere. Ossia, io, autore, sono anche spettatore, e non solo di me stesso, e non solo del cinema. Ormai il cinema fa parte della vita, degli autori e di tutti: fa parte della realtà. Tu apri la finestra, guardi in cortile e vedi i bambini che giocano, l'operaio che aggiusta il tubo dell'acqua, ecc.; vai al cinema, e vedi della gente che vive, la vedi attraverso un'altra persona, attraverso l'autore, attraverso la finestra del tuo vicino di casa. Io non potrei più fare a meno del cinema non come autore, ma come spettatore. Ormai è veramente un modo di guardare, è uno dei modi per guardare. Per cui c'é chi col cinema vuol fare la rivoluzione, chi vuol far sorridere, chi vuol raccontare favole, chi vuol raccontare bugie, chi sfoga i suoi istinti bestiali, la sua aggressività, così come nella vita; tu vai nella strada, incontri quello che ti racconta una barzelletta, chi ti dice delle balle, quello che ti racconta fanfaronate politiche, chi vuole ingannarti, chi vuole aiutarti. Ormai il cinema fa parte della vita.

Il cinema è un modo per stabilire rapporti.

Tu quando vai in una strada non solo desideri dire cose ad altri, ma a volte desideri passare inosservato e sentirle da altri, a volte desideri che ti parlino direttamente, a volte desideri ascoltare senza essere l'oggetto diretto di quello che ti viene comunicato. A volte invece ti alzi e vuoi parlare dicendo a tutti che sei tu che parli, a volte invece gridi dalla folla una tua idea, una tua parola. Il cinema è così, dilatato a milioni di persone. Per questo io non vado a vedere solo determinati film; io vado al cinema come tutti gli spettatori: vado a vedere i film che stimolano certi miei interessi, vado al cinema con mia moglie a vedere la commediola, vedo alla televisione qualche film western, vedo Stanlio e Ollio con i miei bambini...

Il tuo, direi, è un atteggiamento salutarmente non culturale..

Se mi consenti, io ho paura della cultura come fine, la cultura dev'essere un mezzo. Se tu fai diventare la cultura un fine, ossia la cultura come viene normalmente intesa, allora non voglio diventare un uomo di cultura, non voglio essere uno specializzato in cultura. La cultura semmai è un mezzo per conoscermi meglio, per farmi meglio conoscere agli altri e per conoscere meglio gli altri.

Ci sono degli autori che senti particolarmente vicini, come uomo di cinema?

Ti dirò che sento dei film che mi toccano particolarmente. Ma a volte ci sono dei momenti in certi film di autori diciamo qualsiasi, che la critica, il giudizio comune considera qualsiasi, che mi toccano. Anche qui, vedi, non voglio mai pormi di fronte a un nome con tutta la suggestione e la soggezione che certi nomi possono comportare. Sento che vado al cinema come vado in strada.

Hai dei progetti di film adesso?

No, non ho nessun progetto. Ho solo voglia di far qualcosa. In altri momenti invece non avevo né voglia né progetti.

(Intervista registrata al magnetofono a cura di Adriano Aprà)

Il sogno di un risveglio

di Piero Spila

Prima domanda, che cos'è e da dove viene **Un certo giorno**? questo film strano e abnorme, tradizionale e provocatorio, non atteso e così **logicamente,** assolutamente, controcorrente?

Il primo aspetto « straniante » del film è dato dal tempo e dalla particolare dialettica espressivo-stilistica che esso trova all'interno dell'opera.

Il cinema di Olmi è un cinema di tempi morti là dove il cinema normale-convenzionale-consuetudinario è un cinema di tempi pieni. Mentre normalmente il momento cinematografico più recepibile e quindi smerciabile è il tempo pieno, il momento espressivo qualificatore del cinema di Olmi è il tempo morto, cioè quel tempo nel cui esistere « cinematografico » non accade nulla « narrativamente » (mentre « espressivamente » può succedere tutto), è lo spazio tra gli oggetti dipinto o immaginato o sognato da Velázquez, è il discorso sugli alberi che Brecht non poteva fare.

Quindi la prima anomalia stilistica di **Un certo giorno** è che il tempo pieno scorre sullo schermo non trovandovi alcun peso espressivo, mentre la macchina da presa si fissa, assoluta ed insistente, sul tempo vuoto (e cioè sui momenti di pausa, sulla mancanza dell'evento, sulla sospensione dell'azione primariamente narrativa): da questa « instabilità » di comunicazione diretta deriva che chi guarda si sente in qualche modo parte in causa, si sente costretto a riempire, riflettendo, e magari in una dimensione parallela e indipendente da quella del film, gli spazi vuoti della visione, a prolungarli e intensificarli soggettivamente.

Un certo giorno dunque è un film sul tempo, o meglio sull'importanza espressiva ed emotiva che il tempo trova come momento stilistico all'interno dell'operazione comunicativa del fatto cinematografico.

Il tempo è sempre stato un elemento di grande importanza nel cinema di Olmi: da **Il tempo si è fermato** (dove l'importanza del tempo era data addirittura dalla situazione di partenza) a **I Fidanzati** (la solitudine del protagonista) a **La cotta** (1) (l'importanza visiva-emotiva delle attese: l'attesa di una telefonata che ritarda rappresentata con assoluta fedeltà o l'attesa di un appuntamento ecc.), fino a **Un certo giorno** dove però, per la prima volta, il tempo non è rappresentato (e vissuto) al presente ma ri-vissuto e ri-creato attraverso un processo della memoria, o meglio ri-prodotto e ri-evocato cinematograficamente: il passato che diventa, con il cinema, presente cinematografico, una dimensione interiore e soggettiva che si ricostituisce e libera in un processo interno-esterno di rappresentazione oggettiva.

Nel cinema di Olmi l'**evento** (cioè il fatto primariamente e brutalmente **cinematografico**) è sempre un elemento di rottura, un punto stilistico di crisi dove il tempo vuoto diventa tempo pieno, il passato si fa presente. In **Un certo giorno** infatti il tempo si rappresenta nel suo aspetto più quotidiano e quindi sfuggente, mostrato e recepito in una atmosfera assolutamente disattenta; ma basta un evento fortuito e occasionale (un infarto o un investimento) perchè quella disattenzione (e il ritmo cinematografico che ne deriva, il flusso delle immagini e dei suoni ecc.) venga interrotta. L'evento serve a far uscire il protagonista, coinvolto nella disattenzione, dalla mischia e a metterlo di fronte al **tempo** (costringerlo all'attenzione). L'evento è l'equivalente stilistico di un meccanico zoom all'indietro: serve ad inquadrare in generale una situazione profondamente particolare.

In **Un certo giorno** inizialmente per il protagonista un rapporto sentimentale ha lo stesso peso di un progetto pubblicitario o di un viaggio d'affari, è solo dopo l'evento (l'incidente di macchina) che il protagonista si arresta, e il film con lui; da quel momento le varie situazioni si differenziano l'una dall'altra: si vedono alcuni flash sugli incontri con la ragazza, su alcuni momenti di vita familiare del protagonista, la dimensione sentimentale (l'amore, la famiglia, l'amicizia) si discosta e diventa alternativa al mondo del lavoro ecc.

Ora, se nel momento della disattenzione (il cinema dei tempi pieni) Olmi mostra quelle che sono ancora le sue necessità comunicative, il suo linguaggio ancora condizionato dall'abitudine a narrare, tutti gli aspetti cinematografici più nuovi sorgono dall'attenzione (il cinema dei tempi vuoti), è lì che si genera un momento di cinema nuovo all'interno di un'opera dai contorni esteriormente tradizionali, un cinema che partendo dall'analisi dei momenti meno qualificanti e testimonianti la realtà raggiunge livelli espressivi, di documento e testimonianza, assolutamente inaspettati. Sono gesti e situazioni assolutamente quotidiani che improvvisamente fatti centro d'interesse, isolati dal loro contesto normale e presentati come oggetti espressivi e momenti di riflessione, si riscoprono ai nostri occhi come oggetti e momenti nuovi. Cose che credevamo da tempo assorbite o che comunque non sospettavamo più in noi, a quella visione tornano a rifluire, rinnovate, in un processo che si pone ben oltre il normale processo che intercorre tra colui che guarda l'**oggetto** artistico e l'oggetto stesso, diventano un'occasione magica dove la visione diventa prolungamento della visione, la ricezione diventa ri-elaborazione (scontro o assorbimento), la riflessione si fa esperienza.

Ma se **Un certo giorno** ha un tempo stilistico è anche vero che non ha tempo morale. **Un certo giorno** è un film su un mondo chiu-

1) Si tratta di un delizioso telefilm girato da Olmi per la rubrica televisiva «Giovani». Se si tolgono alcune concessioni ad un linguaggio « televisivo » (soprattutto la parte girata sulle giostre) **La cotta** è da mettere senza dubbio al livello delle opere migliori di Olmi: soprattutto di **I Fidanzati** di cui a mio parere è una appendice stilistica.

so e senza orizzonti, un film sulla disperazione, anche se **non** (ed è importante) della disperazione. Il film di Olmi non è un film disperato perchè riesce a trovare nel suo interno, e nei confronti della materia che tratta, un punto di equilibrio etico-estetico ed una armonia stilistica notevole, perchè il suo universo cinematografico si auto-genera attraverso una contemplazione miracolosamente distaccata e dove la materia filmata si sublima nel suo stesso rappresentarsi ed essere e divenire « documento ».
La « disperazione » di **Un certo giorno** deriva quindi dal suo non definirsi, o meglio dal suo definirsi incompiuto (l'ambiguo, illusorio e illudente, pessimistico, ritorno « a casa » del protagonista). La disperazione, il senso di chiusura, l'angoscia di un certo mondo e di un certo modo di vivere, non sono per Olmi dei **mezzi** espressivi da usare, degli stimoli poetici-creativi o delle punte stilistiche, ma sono il **fine** a cui si arriva attraverso un'operazione rigorosamente cinematografica.
Se con il cinema la « disperazione » come situazione narrativa ha un modo di compiersi espressivo, nel cinema di Olmi trova anche il modo di liberarsi in un equilibrio estetico: **Un certo giorno** è in questo senso un momento di cinema placato in cui la materia si esprime senza essere strumentalizzata, dove tutte le sue capacità evocative sono stimolate e liberate, è un'occasione di cinema dove l'inquadratura si forma autonomamente davanti alla macchina da presa, dove l'unico limite e condizionamento esistente è dato dal rigore stilistico che chi filma si impone, dal suo pudore.
Per tutto questo, evidentemente, il cinema di Olmi non è un cinema di creazione ma un cinema di analisi che si caratterizza in una dialettica continua e incessante tra la **presenza** della materia (che nei confronti del cinema è spesso troppo indifesa) e l'**assenza** volontaria, premeditata ed eroica, dell'autore-non autore che non solo non esprime giudizi, controlla le sue prerogative, ma riesce anche a non coinvolgersi personalmente con la materia del film, limitando il più possibile la fase creativa, limitandosi a documentare un dato di fatto, a testimoniare delle sensazioni.
Il mondo di **Un certo giorno** è un mondo chiuso, proprio per questo inganna e coinvolge: Olmi attraverso il suo linguaggio, con i mezzi espressivi in suo possesso, non tenta di aprire questo mondo ma documenta questa chiusura, ed è in questo rigore stilistico e nella chiusura morale della materia del film che l'opera trova una sua dinamica e un suo respiro: cioè è attraverso questo operare cinematografico « per distacco » che Olmi riesce a trasformare una situazione oggettiva (l'universo dei protagonisti, la loro disperazione non dichiarata, l'alienazione dei loro rapporti) nella situazione soggettiva che è **Un certo giorno,** nello stato d'animo impalpabile e oggettivamente indefinibile, e cinematograficamente definito, che è la sua disperazione.

Quindi un film controllato ma anche un film libero perchè nel momento del montaggio Olmi è costretto a intervenire sulla materia filmata con rispetto, è il momento in cui deve darle un **senso,** cioè collegare o ricostituire o stravolgere il suo senso, un senso o il senso **altro** che doveva crearsi e che producendosi non si è creato.
Lo stile di Olmi, la sua posizione d'autore e il suo fare cinema in un certo modo creano questo controsenso apparente, che quanto più è fedele la riproduzione della realtà nel momento in cui essa si rappresenta, tanto più arbitrario diventa il momento del montaggio. Le inquadrature cinematografiche di Olmi nel loro formarsi liberamente sono stilisticamente tanto essenzializzate, la materia filmata ha subito naturalmente un tale processo di depurazione, che le inquadrature e le sequenze sono mondi espressivi autonomi, prive di collegamenti narrativi perdono importanza in quanto tali perchè il film si muove su vari piani temporali e varie direzioni narrative parallele e interscambiabili.

E' quindi il montaggio il momento magico del cinema di Olmi ed anche, provocatoriamente, il momento in cui Olmi fa un **suo** discorso, liberamente e totalmente, cinematografico. Fare cinema non è solo mettersi dietro una macchina da presa, cioè fare immagini, ma anche pensarle e inventarle, suscitare e creare sensi inaspettati o taciuti o male espressi, costruire atmosfere e dare ritmi montando inquadrature statiche o collegando parole isolate o rincorrendo armonie o tradendo il già fatto, evadendo i limiti del filmato e provocando quelli del filmabile...
Il montaggio è il momento in cui si entra in contatto dialettico con la realtà, sia che vi si lotti sia che ci si adegui al suo linguaggio.
Se per Olmi l'inquadratura « naturale-naturalistica » è il momento privilegiato che spetta alla realtà, con la sua forza di documento, senza sovrastrutture estetiche-culturali, senza sollecitazioni inventive ma solo come una testimonianza diretta di un « mondo » o di un apparato esistenziale o di un complesso di sensi e sensazioni, il montaggio è l'unico momento dove la materia smette di essere mito per diventare materiale da consumare o meditare.
La realtà, si sa, è ambigua, di riflesso il cinema che per sua onestà si limita a cogliere questa ambiguità si coinvolge con essa e diventa disperato perchè privo di sbocchi e senza orizzonti; l'inquadratura-documento collegata ad un'altra contraddice se stessa perchè la realtà non si riconosce in se stessa: autonomamente generatesi le inquadrature sono una indipendente dall'altra (l'arbitrio e la violenza del montaggio), sono dei **momenti** spazio-temporali veri e insieme autonomi, non sono che dei fatti o degli effetti cinematografici disarticolati da qualsiasi contesto narrativo.
In **Un certo giorno** ogni inquadratura potrebbe essere un film a parte; **Un certo giorno** è il trionfo del cinema nel superamento dei confini-limiti del film univoco, il momento liberatorio delle sensazioni contro il rigore dello stile e della forma, la poesia liberatrice e indipendente del linguaggio indiretto contro i codici dei linguaggi programmatici (2).
Il discorso cinematografico e umano fatto da Olmi sulla realtà è un discorso fatto « dal di dentro » ma che miracolosamente, attraverso il cinema, documenta la realtà e la libera (liberandosi) dal « di fuori ». **Un certo giorno** è l'esteriorizzazione di un'angoscia implicita, è la liberazione di un attimo d'immaginazione per la ricostituzione di un orizzonte perduto.

UN CERTO GIORNO; *r., s., sc. e mo.*: Ermanno Olmi; *f.*: Lamberto Caimi (*eastmancolor*); *a. r.*: Giovannino Mario; *fon.*: Attilio Torricelli; *int. e pers.*: Brunetto Del Vita (*il direttore*), Lidia Fuortes (*l'intervistatrice*), Vitaliano Damioli (*consigliere delegato*), Giovanna Ceresa (*Account Executive*), Raffaele Modugno (*Art-B*), Maria Crosignani (*Elena*), Ugo Adinolfi, Oliviero Andreasi, Eleonora Battistella, Renato Blandi, Bruno Bolzanella, Ermes Lasagni, Mario Malloggi, Mario Morelli, Carlo Mozzati, Ines Muccini, Luciano Paolini, Mirella Pompili, Doriana Trevisan, Walter Valdi, Beniamino Zanin; *d. p.*: Gaspare Palumbo; *pr.*: Cinema spa; *o.*: Italia 1968; *d.*: Italnoleggio.

2) Questo discorso è da riferirsi non tanto a **Un certo giorno**, quanto alla posizione cinematografica scelta da Olmi e, soprattutto, a quel «cinema» di Olmi che nella prima parte dell'articolo definivo « dei tempi morti ».

Valentino Orsini: "I dannati della terra,,

"I dannati della terra" è uno dei primi film in cui la politica sia vista da un soggetto, e non solo come oggetto. In genere si fanno dei film sulla politica; il tuo è certamente un film politico, ma è innanzi tutto il film su un individuo che ha fra i suoi problemi personali la politica, che vive come dimensione soggettiva la politica.

E' vero, nella misura in cui il film non è un film politico ma è un film ideologico, e per ideologia intendo quell'attitudine che l'uomo ha (più o meno coscientemente nel caso di Fausto, e che nel caso specifico degli autori, Alberto e Valentino, è pienamente cosciente), quell'attitudine nei confronti della storia che coinvolge non solamente il momento razionale, ma tutta la vita della persona. Per questo gli elementi politici e ideologici sono sempre vissuti sul piano più immediato, più personale. Il protagonista, Fausto, come Abramo, considera questo l'unico modo per capire la storia, per intervenire nella storia, per trasformare nella storia; Fausto e Abramo, nella misura in cui intervengono e riescono o non riescono a modificare la storia, a trovare coincidenze o non coincidenze con la storia, si sentono in crisi anche come individui.

C'é una cosa che, proprio all'inizio del film, ci siamo ripetuti molto spesso, Alberto Filippi e io. Ci sono certe scelte che si fanno a nostra insaputa, che si fanno forse nel crogiolo stesso della vita, nel ventre della madre, che diventano poi il quartiere dove abiti, quartiere che si trasforma nella scuola, nel pezzo di storia che sei costretto a vivere, che diventa in pratica una serie di impegni che ti trovi addosso e ai quali devi rispondere, coi quali devi fare i conti. E ti accorgi a un certo punto, sia che tu faccia i conti a vent'anni, o che tu li faccia a trenta, o a quaranta, o a cinquanta, o a sessanta, che rispondi sempre a queste cose: è la tua attitudine che è stata decisa, talvolta per nascita, una volta per sempre, prima forse che tu ne avessi coscienza.

Una cosa però è sapere che esiste il "ventre della madre", una cosa è riconoscerlo come un fatto da non rinnegare, di cui tenere il massimo conto.

L'elemento tragico che pervade i personaggi sta proprio in questo. Il momento tragico arriva quando di questa scelta involontaria, primaria, acquisti coscienza, e diventa la tua attitudine nei confronti della vita, indipendentemente da come vadano le cose, sia che il tuo partito ti tradisca o che il tuo gruppo politico si sposti o commetta errori o che ti trovi isolato. E i compagni te li vai a cercare: se li trovi nel tuo quartiere, li trovi nel tuo quartiere, se li devi trovare fuori del tuo quartiere, li trovi fuori del tuo quartiere, se hai una classe che momentaneamente ti sembra non rispondere, comunque ti senti addosso tutta la responsabilità della classe, e i tuoi alleati e i tuoi compagni te li vai a trovare anche fuori del tuo paese; ti senti sempre responsabile, perché la coscienza di questa scelta diventa proprio, come dire, la tua angolazione di vita, non riesci più a non vedere le cose da questo punto di vista: è una responsabilità che ti accompagna costantemente e continuamente. Da qui il sentimento anche tragico che ne viene fuori, perché le coincidenze raramente si realizzano, per cui esiste sempre una sperequazione fra questo impegno e le possibilità reali di incidere, di modificare.

E' per questo che ti piace far abbracciare il vecchio compagno — il Padre — non soltanto da Fausto ma anche da Abramo?

E' il compagno più vecchio, è il compagno dal quale si è imparata un'infinità di cose, è la classe praticamente, la classe mortificata da una linea politica che l'ha bloccata nella sua carica rivoluzionaria, ma che ha le sue verità, anche nei suoi errori. Il fatto che Fausto porti Abramo nel "suo" terzo mondo, cioè nel "fuori porta", nella città dove è cresciuto, a fargli conoscere i suoi compagni, serve a far sentire ad Abramo come anche l'Europa in fondo abbia gli stessi volti, certe stesse caratteristiche, certe stesse componenti che ha l'Africa, naturalmente tenendo conto delle differenze storiche che ci possono essere. E allora farlo incontrare dal vivo con la realtà dove è cresciuto è per Fausto un modo di farsi toccare, di farsi scoprire, di far scoprire la propria storia, è un modo di offrirsi ad Abramo, perché Abramo lo indaghi, lo analizzi, lo studi, non solamente come persona ma in rapporto al proprio ambiente, in rapporto ai propri amici, che lo legga attraverso gli amici che lo hanno visto diventare uomo, e che lo hanno anche visto in disaccordo, che lo hanno anche visto soffrire.

Stai parlando del film come se ci fossero veramente dei personaggi, mentre io, per esempio, vedo Abramo come nient'altro che la proiezione, l'altra metà di Fausto, le due facce di un personaggio che, come tale, non esiste sullo schermo, e che è il vero personaggio del film, cioè te: Fausto e Abramo sono solo due momentanee incarnazioni di idee, di sentimenti tuoi, e sullo schermo li percepisci abbastanza direttamente come tali, e non come fatti "narrati" tramite personaggi.

Il fatto che tra Fausto e Abramo ci sia una identità, che siano due facce dello stesso problema, è vero. Il terzo mondo non è altro che la campagna della metropoli rappresentata dall'Europa, dall'America, e cioè l'aspetto dove si scaricano irrazionalmente tutte le contraddizioni del capitalismo, dell'imperialismo. Il legame è stretto, il fenomeno non è isolato, é insito nel fenomeno che conosciamo. Diverse sono poi le soluzioni che Abramo e Fausto devono fare a seconda delle loro situazioni storiche, e mi sembra che in questo si muovano anche emozionalmente in modo diverso: da una parte c'é l'impeto blasfemo che ha Abramo nei confronti dei problemi, e anche nelle indicazioni politiche che propone, il modo proprio riottoso, talvolta anche anarchico, talvolta anche assurdo con cui pone i problemi, e dall'altra c'é invece il modo più pacato, più razionale, anche se lacerato, di Fausto. I due personaggi esistono, tutto sommato, anche se è vero che sono due personaggi sostanzialmente simili. Tanto è vero che il loro rapporto di amicizia non è un rapporto di amicizia affettivo, è un rapporto di amicizia soprattutto perché simili, perché in un modo o nell'altro incarnano un certo tipo di negazione, di attitudine nei confronti delle reciproche storie, e cercano quella difficile unità che oggi proprio le avanguardie rivoluzionarie stanno cercando sul piano internazionale. Quando questa unità si realizza, allora non c'é diversità fra rivoluzionario europeo e sudamericano o africano; ci sono solamente differenze di carattere psicologico, di natura, di formazione, ma è dal punto di vista dell'angolazione, del modo come si affronta la storia che le differenze sociali scompaiono completamente.

Ho l'impressione che tu voglia sfuggire a ciò che ti chiedo, che tu mi parli di ciò a cui il film rimanda o da cui il film parte, ma non di ciò che il film è. Ti ripeto, non riesco a vedere Abramo e neppure Fausto come per-

sonaggi dotati di una loro autonomia; vedo Fausto come ciò che tu sei e Abramo non tanto come ciò che tu vorresti essere, quanto che tu vorresti essere insieme a Fausto, cioè senza rinnegare il tuo presente, o il tuo passato se vuoi. Fausto e Abramo sono, insieme, un aspetto della totalità, dell'unità che ti interessa.

E' vero che Fausto è quello che tutto sommato sono; ma non è quello che ero, anzi, quello che ero è visto come una ferita estremamente dolorosa la quale però non mi porterà mai più, per quanto dolorosa sia, indietro. Anche se questo significa la rottura con gli altri, anche se questo significa a un certo punto la solitudine dagli altri. E' vero che Abramo per Fausto è una proiezione in avanti. C'é una frase molto bella, che mi ha sempre colpito, di Fortini: Fortini indicava le figure del terzo mondo come le figure verso le quali dobbiamo pervenire, come punto di riferimento per questa Europa opaca, stanca, che deve ritrovarsi in queste figure lontane, ma così vicine a noi perché portano avanti un discorso che noi avevamo iniziato, iniziato male, e poi interrotto. In questo senso è vero lo sdoppiamento della mia anima, dell'anima di Fausto e dell'anima di Abramo: Abramo è qualche cosa che incide e che opera in una storia in movimento, mentre Fausto si trova di fronte a una storia più ottusa, più opaca, più ferma; Abramo lo sollecita a dover fare i conti, a misurarsi, a vivere all'altezza di se stesso, lo costringe a un movimento continuo in avanti. In questo senso Abramo è il progetto futuro e Fausto invece è il presente mortificato ma non arreso, non disposto, per quanto Fausto sappia rimpiangersi, ad alimentare solamente il rimpianto di sé bensì disponibile a rompere continuamente e costantemente, a mettere costantemente in discussione se stesso e l'opera, come del resto fa l'autore.

Perché si chiamano uno Abramo e l'altro Fausto?

Alberto Filippi: Per un altro film che avevamo scritto, un film di fantastoriapolitica.

Orsini: E ti dirò, sono due nomi che ricorreranno costantemente anche nei prossimi film: Abramo, il principio; Fausto, con tutto quello che può significare nell'ambito della nostra cultura il nome Fausto; poi ci sarà Erasmo, e ci saranno altri personaggi di questo genere.

Abramo è una proiezione nel futuro e anche un ritorno alle origini.

No, e mi permetto di sottolinearti questo aspetto: se Abramo è stato scelto come nome è perché è il principio, non perché era il passato, cioé il ritorno alle origini; Abramo è stato scelto fisicamente in modo completamente diverso da come si pensa oggi un africano, cioè non è natura, é un viso demoniaco, ironico, è un viso estremamente stilizzato; una cosa che ho rifuggito in modo metodico, è dare l'immagine, tipica della cultura europea, di un africano tutto natura e pertanto vergine, fresco. Direi che Abramo nella stessa scelta fisica dell'attore, e non solo per come è condotto il personaggio, è tutto fatto di intelligenza, di scatti, è un personaggio misterioso, talvolta mefistofelico, ambiguo, ha un viso estremamente "non africano", ha un viso "non natura".

Ma io mi riferivo evidentemente non al buon selvaggio ma al "cattivo" selvaggio: un riproporre in termini di futuro, storicamente, un'armonia che c'era stata, miticamente, agli inizi.
Forse non un ritorno, ma un recupero di certi elementi. Penso per esempio alla scena in riva al mare, in cui Abramo sente il ritmo di Beethoven, di cui non ricorda il nome. Ne viene fuori qualcosa che noi, noi civiltà occidentale, abbiamo perduto, bloccato. In questo senso il tuo è un film generazionale, della generazione degli intellettuali, e non solo intellettuali, che a un certo punto a contatto col terzo mondo ha visto scompaginato tutto, e quindi è un fim sul crollo dell'eurocentrismo e di tutta una politica con un centro, una politica che è anche uno stile di vita. Tu prima dicevi "ideologia": è un termine di fronte al quale io mi sono irrigidito; ma poi, parlando, ne viene fuori ideologia come stile di vita, come attitudine di tutte le componenti di se stesso; quindi anche recupero di determinate possibilità, che vengono fuori attraverso la figura dell'africano.

Nel film possono, nell'ambito proprio del racconto cinematografico, essere venute fuori cose che nelle intenzioni non c'erano e che sono i dati che purtroppo un autore porta dentro di sé. Quando io dico "pervenire", lo in-

tendo proprio nel senso più nuovo: un inizio, un inizio molto preciso, di natura storica, là dove i movimenti politici conducono un certo tipo di battaglia, portano avanti un certo tipo di discorso, e in questo senso, certamente mettono in crisi una visione eurocentrica; tutto questo è crollato, e senza nessuna nostalgia da parte di Fausto, solamente tutt'al più il rimpianto di un movimento politico al quale evidentemente si sente legato e che non è stato capace di portare avanti un discorso rivoluzionario, che ha mortificato energie rivoluzionarie che c'erano anche in Italia. Abramo è visto come l'inizio proprio nel senso di un inizio di movimenti storici ai quali bisogna ritornare perché solamente elaborando insieme strategie comuni si può veramente modificare la storia. Ora, nella memoria del mare, quando Abramo ricorda, c'é tutto un discorso che Abramo fa prima, e quando improvvisamente ricorda a Fausto quest'aria di Beethoven è proprio, come dire, un vezzo, un capriccio ironico, gli rivolta un pezzo di cultura sul quale gli europei hanno basato la propria egemonia nei confronti del mondo; glie la rivolta contro dicendo «tutto questo va bene, però tutto questo continuiamo a essere noi a pagarlo». Se poi ne sono venuti dei significati al di fuori di questo, è senza dubbio involontariamente. La recitazione tendeva a dire due cose: primo, il fatto che Abramo non ricordasse questo pezzo che Fausto gli aveva fatto sentire mille volte, che ne ricordasse il ritmo e mimasse questo ritmo in modo sfottente, e nello stesso tempo che ci fosse quel tanto di amicizia e di tenerezza dietro quando dice, in maniera molto semplice: «il nome non me lo ricordo ma la musica sì», e riattacca, in questa forma allegra che più che da negro è da giovane, da uomo molto più giovane di Fausto; e, secondo, la sua costatazione finale, che però tutto questo "costa".

Mi sembra che tu voglia dare al film delle motivazioni o giustificazioni razionali, quindi politiche, quindi ideologiche, che naturalmente sono importanti; però tagli volutamente tutta la parte che nel film c'è, e che secondo me lo fa bello, per cui tutte queste cose vengono fuori perché sono estremamente sentite, sofferte. Il ritmo del film deriva proprio da questa dialettica tra una presa di posizione completamente razionale, politica, e tutta una serie di aspirazioni, di bisogni che non si possono trascurare. Se a qualcuno il film piacesse unicamente per i motivi che tu illustravi adesso, secondo me lo limiterebbe.

Ti dò delle spiegazioni razionali perché tu mi domandi alcune cose. Evidentemente poi tutto questo va da sè che è vissuto sul piano anche dell'amore più improvviso, più viscerale, più irrazionale. E' la stessa cosa che mi è capitata quando sono arrivato in Pakistan per la prima volta e ho avuto l'impressione di ritrovare mio nonno, il mio bisnonno, i miei antenati. Non c'é nessuna diversità fra quello che io conoscevo nella mia strada e quello che io ho trovato laggiù. Evidentemente i legami sono profondi. Tutta la esperienza politica e ideologica è sempre vissuta sul piano più viscerale, più esistenziale. Fausto non può vivere la sua esperienza nei confronti di Abramo se non in questo senso, cioè coinvolto tutto.

Una domanda particolare sul partito, col quale nel film tu sei molto feroce: penso in particolare alla veglia per il Vietnam all'"Adriano". Nel tuo film quella veglia dà un'impressione di preistoria. Però nello stesso tempo mi sembra che ci sia un enorme rispetto per la realtà storica: penso al personaggio del compagno di Pisa. Questo è un film generazionale, però un film generazionale da comunista. In questo senso trovo che sia un film politico, forse il primo film politico comunista fatto in Italia.

Vorrei che tu usassi la parola rivoluzionario, non comunista.

Se vuoi, ma quando dico comunista non intendo dire partito comunista italiano.

Se precisi questo, allora mi va benissimo.

C'è questa obiettività verso il fatto storico così come è stato. Tre anni fa la situazione era diversa; il film è nato fra due congressi. C'è la coscienza, oggi che esiste un movimento giovanile, che esistono delle spinte, per cui quelle sofferenze di base che ci sono state acquistano un loro motivo, hanno una loro enorme serietà; bisogna avere un enorme rispetto per questa gente, e questo nel film viene fuori, mi sembra.

La veglia del Vietnam è una veglia colta dapprima in un momento epico, tutta la marcia; quindi la veglia si sbraca e riflette il volto un po' assurdo, opaco

di questa sinistra italiana, sempre disponibile a qualsiasi manifestazione, generosissima ma senza parole d'ordine precise e chiare. Naturalmente la mia attitudine è in questo caso estremamente critica, dura, sino ad arrivare al litigio feroce col dirigente politico comunista, dove anche lo stesso Fausto, per mancanza di argomenti evidentemente, si sbraca; mentre la sua dichiarazione sul Vietnam è precisa, nella polemica col partito si sbraca perché è una ferita aperta per Fausto, perché è un vecchio legame. Quando invece si parla della memoria di Pisa l'attitudine di Fausto nei confronti di quel personaggio è completamente diversa perché lì Fausto non si trova di fronte al partito, si trova di fronte alla classe. E' diverso. Fausto non può non tener conto che quel compagno è un compagno operaio, che è stato un potenziale rivoluzionario di primissimo ordine, che poi il partito ha mortificato. Non a caso Gioiello dice parole molto precise e anche, mi pare, molto belle, quando delinea quello che è stato il dramma della classe operaia italiana di un certo periodo storico: «mi sono chiuso nel partito, e per difenderlo accettai anche una politica». Tutto questo porta Fausto verso un certo tipo di atteggiamento. Dall'altra parte però non fu mai d'accordo con questo tipo di atteggiamento, e questo gli costò l'isolamento — di lì la ferita ancora aperta, il dolore che prova, la nostalgia per cose che potevano essere e non sono state. Tutto questo lo porta alla lucidità nei giudizi politici e alla cattiveria addirittura sbracata nei confronti di come è il partito oggi, cioè parolaio, burocratico, senza parole d'ordine precise, cioè mortificatore di forze rivoluzionarie.

«I dannati della terra» è un film dalla gestazione non semplice.

La storia del film è una storia lunga. Il film nasce prima di tutto dall'isolamento che io ho conosciuto, come tutti gli intellettuali, l'isolamento aristocratico di chi crede esclusivamente nel proprio lavoro artistico, punto e basta: la realtà italiana non offriva altro, le forze politiche erano quelle che erano, di qui il rifugio. Improvvisamente la fortuna mi ha spinto a contatto con realtà completamente diverse, che mi hanno sconvolto: il Pakistan e l'India, dove ho avuto primi elementi che hanno distrutto completamente la struttura razionale che mi ero fatta, dove le mie convinzioni sono entrate tutte in crisi. Improvvisamente mi rendo conto che non posso continuare a fare i conti con i problemi del mio paese e basta, coi problemi dell'arte, dell'estetica; improvvisamente mi crolla tutto davanti. La fortuna, come sempre, rende disponibili. La mia disponibilità mi fa incontrare Alberto Filippi (voi conoscete i legami che Alberto ha col Sud America) che mi spinge a una lettura del Sud America non solamente personale, come quella dell'India e del Pakistan, ma molto più politicizzata. Di qui nascono gli incontri con l'Argentina — Solanas fra l'altro è uno dei frutti di questi incontri. Poi il Venezuela e altri paesi. Quindi il rapporto vivo, politico, cosciente con il terzo mondo. A questo punto nasce l'idea del film. Con Alberto ci mettiamo a buttar giù delle idee, ne nascono alcune, ma sono idee che non ci contentano. Improvvisamente viene fuori questa idea di due personaggi, un europeo e uno africano, e praticamente trovata l'idea è iniziata l'elaborazione. Il rapporto diventa estremamente producente fra me e Alberto, proprio perché il dialogo inizia fra un europeo e un uomo del terzo mondo, che conosce il terzo mondo e che soprattutto si sente legato molto di più ai problemi del terzo mondo, politicamente, umanamente e anche visceralmente. A questo punto si sviluppa il film. Il film è faticosissimo, perché noi vogliamo mettere in piedi un film di carattere politico-ideologico senza naturalmente perdere la capacità delle emozioni: l'idea, l'ipotesi è quella di trasformare la ideologia in poesia. Si è sempre parlato di problemi politici e ideologici, al cinema, in forme schematiche, non convincenti; ci sembrava impossibile non arrivare a parlarne in modo convincente, autentico, che potesse dar spazio anche a un film che avesse un suo valore poetico. Naturalmente però tutto questo era subordinato alla chiarezza della ricerca. Ne è venuta fuori una sceneggiatura. Quando poi arriviamo a girare in Africa ci accorgiamo che quello che abbiamo scritto non è sufficiente, cioè radicalizziamo la nostra posizione; la radicalizzazione di carattere ideologico e politico porta poi quasi sempre a una radicalizzazione di carattere linguistico nei confronti del film. Ritornati dall'Africa, dopo la lunga esperienza che abbiamo avuto anche fra i guerriglieri della Guinea di Bissau, rimaneggiamo tutta la sceneggiatura e diamo dei colpi decisivi al film. Il film prende il suo assetto definitivo in sede di sceneggiatura. In sede di ripresa il film cambia ancora: l'ipotesi rimane, però la sceneggiatura in parte viene abbandonata. In sede di montaggio si abbandona anche il tipo di ripresa, cioè si monta il film in modo diverso da come si è in parte girato.

In modo particolare si modifica il finale. Il finale era concepito in modo molto più complesso. Nel finale permanevano alcuni elementi di racconto, di personaggi, che vengono eliminati completamente per arrivare invece a queste immagini abbastanza libere, senza più nessun racconto. Per cui il film si è costantemente fatto, si è sempre costantemente scavalcato. Dal primo trattamento al film finito rimane il sentimento, l'ipotesi prima del film, ma le modifiche sono enormi, c'é un baratro. E questo ha significato una costante e continua radicalizzazione dei mezzi espressivi: come adoperare il documento, come adoperare l'oggettività, come adoperare la soggettività, come adoperare il diario, cioè la parte idealista, come adoperare l'amore, come adoperare il finale, cioè come "portare" la parte finale. Il film, quello che voi sentite, non è un film, ma è veramente un pezzo di vita, il punto di approdo di un'esperienza dalla quale si può partire per nuove esperienze: mentre gli autori lavoravano al film hanno trovato il tempo di modificarsi loro stessi in rapporto a quello che stavano man mano scrivendo; fare il film ha significato prendersi impegni con la realtà, impegni anche di carattere politico.

C'é una frase, nella lettera di Adamo, che mi ha colpito: «Finisci il film ma sta' attento; non bisogna essere bianchi con la testa da neri o neri con la testa da bianchi». Ecco, io ho avuto l'impressione che nel finale voi facciate i bianchi con la testa da neri, cioè rinneghiate, distruggiate l'opera, con un brusco salto stilistico fra l'altro; c'è nel "Labirinto" il rinnegare l'opera che non serve, mentre mi sembra che da tutto il film venga fuori un amore e un bisogno terribile dell'opera.

Ma questa è la contraddizione.

Le contraddizioni non sono ancora delle soluzioni.

Ma se avessi una soluzione sarei a posto.

Prima parlando del film hai detto: «restava il sentimento», e l'hai spiegato come ipotesi prima. Però hai detto "sentimento". A me, devo dire, il finale ha leggermente infastidito nel senso che mi sembrava un rifuggire da un rischio maggiore che recuperasse anche l'opera e che fosse proprio da bianco con la testa da bianco nell'Europa oggi con precisi compiti rivoluzionari, che sono anche quelli di essere se stessi fino in fondo.

E infatti che cosa non fa più Fausto e cosa fa l'autore a quel punto? Dice che Fausto e gli altri personaggi non gli servono più, è bene giocare a carte scoperte; cerchiamo da questo momento in poi di razionalizzare tutto quello che fin qui abbiamo detto attraverso i personaggi e attraverso i sentimenti. E' un modo non solamente da europei con la testa né da negri né da bianchi, ma con un tentativo di avere la testa da rivoluzionari, di assumersi le responsabilità. Poiché di spettacolo si tratta, i mezzi dello spettacolo noi adoperiamo; però a questo punto demistifichiamoli, diciamo che sono mezzi dello spettacolo. E allora rendiamo il tutto più semplice e didascalico possibile. A questo punto le scene che si vedono potevano essere anche altre, non ha più nessuna importanza. Il significato che queste hanno lo deve dare esclusivamente il pubblico. Quello che a noi preme è riassumere in forma estremamente rigorosa, e questa volta razionale, didascalica, alcune cose che sono state costantemente dette attraverso il film, e cercando di allargare il discorso il più possibile, cioè non restringerlo all'Africa ma farne un discorso che riguarda tutti. Per questo la metafora del "Labirinto". E in questa metafora ci sono tre monologhi precisi, che sono il filo conduttore, sono il momento massimo didascalico, dove noi vogliamo, senza frastornare il pubblico, fargli giungere alcuni discorsi di carattere politico-ideologico estremamente chiari e precisi, ricordando costantemente che quello che stanno vedendo è mistificazione, cioè spettacolo, che non deve essere mai scambiato per la realtà, perché la realtà è fuori. In questo senso a noi sembrava, come autori, di assumerci tutte le nostre responsabilità sino ad arrivare ad assumerci la responsabilità di rompere le forme estetiche della consuetudine adoperate fino a un momento prima, e adoperare la finzione spettacolare nella sua semplicità, adoperarla nel modo più rigorosamente didascalico. Credo molto ai visi, più che alla recitazione. Il viso è il più grande paesaggio che il cinema possa offrire. Il pubblico deve leggere esclusivamente il volto della persona che ha davanti, senza essere distratto da altro.

Ma secondo me qui il cinema e l'amore per il cinema t'ha fregato, perchè i tre monologhi della Lozano, del cinese e della ragazza nera, sono tutto meno che "questo, signori, è spettacolo razionale". Ti prende allo stomaco e basta. Quindi la teoria se ne va un po' a farsi benedire.

Alla fine di tutto questo, gli autori sono coscienti ancora una volta che, nel momento della rottura, tutto sommato non fanno altro che ricodificare delle forme di spettacolo, e come messaggio finale, di nuovo riconcludono che tutto questo è finzione.

Filippi: Hanno esposto ancora una volta una loro certezza rivoluzionaria, ma come attori: e questo non basta. Come non basta avere fatto un film sulla violenza per combattere la violenza che è fuori di qui. Sì, è vero, ha due anime questo finale, due linguaggi. Il linguaggio che noi chiamiamo "dell'assistere alla ripresa" e il linguaggio del "dopo ripresa", come se il film fosse già montato e finito. Da un lato il finale esige di fare i conti con la società, perchè fino a quel momento si è trattato non di un'azione storica politica ma di un'opera semiologica che si chiama normalmente opera di conoscenza artistica o di lavoro artistico. D'altra parte però c'é anche la coscienza dei limiti di questo linguaggio che è il cinema. Il "Labirinto" potrebbe durare anche tre ore, tanto infinita è la sua possibilità di coerenza interna; ma nello stesso tempo vogliamo denunciare questa infinità come una falsa infinità, come forse un semplice gioco d'immagini, che bisogna castrare. In due modi lo limitiamo e lo castriamo, all'inizio quando denunciamo: « a voi tocca ora fare spettacolo, ciò che vedrete è solo finzione », e alla fine quando diciamo « la violenza continua fuori di qui, perché quella che avete visto è solo la rappresentazione della violenza ». E' chiaro che una via così contraddittoria può dare lecite possibilità d'intendere il finale in due modi che noi consideriamo però sbagliati: come pura poesia lirica di montaggio, come associazione libera d'immagini; o come un desiderio di distruggere **tout court** lo spettacolo. Il finale è queste due cose, controllate. Ci sono delle immagini che si associano e c'è anche la distruzione dello spettacolo, però non è nessuna delle due, cioè non é né l'apogeo del lirismo né l'illusione di aver fatto un manifesto politico nel senso in cui è politica una manifestazione di massa o di avanguardia in una strada, in una fabbrica. Se vi mettete a leggere il finale in questa contraddittorietà, ne viene fuori il suo limite, forse, ma ne viene fuori anche la direzione verso cui abbiamo lavorato. Insomma, mi dà un po' fastidio quando qualcuno mi dice: « Bello il film, ma il finale è orribile », oppure « Orribile il film, ma il finale è bellissimo ». Significa fare i conti un po' rapidamente con questa contraddizione che noi abbiamo affrontato.

Orsini: Che certe volte le forme abbiano il sopravvento è vero. Per esempio in certa ricercatezza di icasticità delle immagini o nella immediatezza della ripresa delle fiamme. Indubbiamente questo fatto c'é, è stato sempre avvertito. Per quanto impoverita, la materia del cinema diventa sempre affascinante. Forse la misura più splendida del finale mi sembra trovata in quella serie di primi piani, quando ci sono quelle provocazioni dal di fuori, proprio perchè lì si arriva ad una modestia dell'immagine, a un'immagine proprio ridotta all'osso.

Io non sono del tutto d'accordo con Menon riguardo al finale. Confesso — tanto poco mi sento " critico" ma "coinvolto" nell'opera — di non sapere con esattezza se il mio difendere il finale dipenda da una volontà precostituita di appoggiare il film nella sua totalità, visto che con sicurezza mi piace nei suoi tre quarti; oppure se dipenda da un aver effettivamente, e quasi visceralmente, "sentito" la contraddittorietà a cui accennava Alberto Filippi. E' chiaro che i primi tre quarti del film mi sono più congeniali, mentre sento più estranea la didascalicità del finale; ma questo non accade forse proprio perché la prima parte — chiamiamola così — è la più "oggettiva" mentre la seconda parte — il "Labirinto" — è la più "soggettiva", contrariamente a tutte le apparenze? Tento di spiegarmi: nonostante sia "sentimentale", la prima parte si affida a un tipo di cinema abbastanza sperimentato, cinema di memoria, di rievocazione, che conosciamo; c'è quindi la possibilità per lo spettatore di collocarla nell'ambito del cinema esistente, di recepirla attraverso una sorta di mediazione stilistica che la rende familiare; in questa prima parte, insomma, si va in qualche modo su un terreno sicuro, per quanto franto e lacerato, e non si ha la sensazione che l'autore abbia corso veri rischi, che si sia gettato nel vuoto. E' invece proprio questo gettarsi nel vuoto — da suicida — che "sento" nel finale, e che me lo rende simpatico. Sento — al di là del messaggio "razionale", diciamo brechtiano, che è

a mio avviso l'aspetto convenzionale: anche il cinema nel cinema è oggi una convenzione — il dramma che per Valentino è stato il decidere di finire il film in un modo, o di non finirlo. Sento tutto il dramma in un'alternativa così drammatica fra il fare l'opera, e quindi non sfuggirne le responsabilità, e il non farla. Questo mi piace, quest'ambiguità che vivifica un "messaggio" come tale assertorio e unidirezionale; e questa è una dimensione prettamente soggettiva, che mi permette più di qualsiasi altro momento del film di "entrare in contatto", al presente, con l'individuo Valentino Orsini. Questo modo netto di finire il film, questa scelta drastica e irrimediabile mi interessa, insomma, per quello che c'è dietro, non per quello che è immediatamente: Orsini rischia di ipotizzare un cinema "diverso" (da quello che gli è congeniale), e probabilmente sbaglia la scelta (la prima parte è indubbiamente più "riuscita"); ma a questo punto l'errore non mi interessa, mi interessa ciò che spinge Valentino, testardamente, a "sbagliare", mi interessa la sua tensione alla chiarezza costi quel che costi, a superare una fase "sentimentale" che ha vissuto e filmato in quanto necessaria, anche politicamente, ma che sente come non più sufficiente, quindi a superarsi, a rischio di rovinare tutto con un finale moralistico, come molti infatti pensano.

Orsini: Ti voglio rispondere con molta sincerità. C'é stato un momento in cui il film ha rischiato di non farsi perché mancava il finale. Qualsiasi soluzione, arrivati a un certo punto del film, non gli dava quella dimensione "diversa" che noi sentivamo necessaria. Lentamente la soluzione si è andata precisando in questa metafora. Come è nata? E' nata come una necessità di carattere anche narrativo: introdurre la vita di Abramo ricreata da Fausto; ma poi siamo arrivati a una semplificazione anche di questo: i personaggi, e i dialoghi, dovevano scomparire. Il carcere era intuito come una cosa tutto sommato ancora realistica, e non "falsa", come è venuto fuori nell'ultima idea. Non è escluso che nel momento in cui è stato detto: "così deve essere, sino al rischio finale" ci fosse anche un'attitudine di carattere morale, il bisogno di naufragare: se questo è quel tanto che bisogna rischiare nell'opera, se questo è l'atto di violenza estetica, che dobbiamo fare, e perdere l'opera, benissimo, allora è giusto farlo. Indubbiamente questo finale non è nato dall'ispirazione, come la memoria di Pisa, dove hai la certezza immediata di aver fatto qualcosa che ha un suo valore; per il finale hai una convinzione di necessità, ma non è una vera convinzione, anche perché non hai i parametri, non hai riferimenti, cioè hai la coscienza di fare un'operazione che può essere sballata. Tant'é vero che l'operazione ha rischiato mille volte di essere sbagliata, perché non portata sino in fondo con coraggio. Una volta scelta la strada, il finale è stato girato praticamente al di fuori della sceneggiatura; molto spesso la ripresa stessa ci indicava quello che si doveva fare; per esempio le provocazioni agli attori, come nascono? Non sono scritte in sceneggiatura, ma quando io dirigo gli attori, li dirigo in quel modo, e allora perché non assumerne anche certi aspetti e riportarli nel film finito? Il finale è nato in modo tale per cui c'é anche un atto di volontà, e in questo senso non moralistico, ma di rigore morale, almeno di coraggio nei confronti di se stessi, di rischiare l'opera. Se l'opera deve fallire, va bene, è giusto, vuol dire che qui è la nostra impotenza, o l'impotenza del cinema, a raccontare dei fatti ideologici.

Filippi: Nella misura in cui il finale è una sorta di fenomenologia del fare cinema, di riflessione sul cinema che si sta facendo, e di un cinema che abbiamo chiamato ideologico, cioè che vuol essere di conoscenza ideologica della realtà storica del nostro tempo, riflette senz'altro questa ambiguità perché è uno strumento ambiguo quello che stai usando, e lo stai usando ambiguamente. Cioè da un lato lo abbiamo usato per fare cinema, dall'altro lo abbiamo usato per denunciare i limiti del fare cinema; da un lato è usato per suggellare la necessità di un linguaggio "artistico" e la sua validità — pertanto non un finale fatto da bianco con la testa da negro, ma fatto da bianco o negro con testa da rivoluzionario; però dall'altro c'é anche la coscienza che ormai hanno bianchi o negri rivoluzionari che l'arte in genere è necessaria ma non sufficiente, o se vuoi è sufficiente ma non necessaria. Noi non ci sentiamo particolarmente privilegiati per aver fatto un film, come non ci sentiamo particolarmente condannati: abbiamo fatto una cosa come un'altra. Ora, il finale è l'ambiguità di questa coscienza di aver fatto una cosa come un'altra che però, se la fai, deve assumere delle regole di comportamento linguistico; se hai poi il limite che il farlo non cambia il mondo, devi anche dirlo; devi dirlo che non stai cambiando il mondo con questa cosa che tuttavia devi fare per cambiare un po' il mondo, e anche te stesso. Però a me interessa questo fatto dell'ambiguità che dice

**Ma secondo me qui il cinema e l'amore per il cinema t'ha fregato, perchè
i tre monologhi della Lozano, del cinese e della ragazza nera, sono tutto
meno che "questo, signori, è spettacolo razionale". Ti prende allo stomaco
e basta. Quindi la teoria se ne va un po' a farsi benedire.**

Alla fine di tutto questo, gli autori sono coscienti ancora una volta che,
nel momento della rottura, tutto sommato non fanno altro che ricodificare
delle forme di spettacolo, e come messaggio finale, di nuovo riconcludo-
no che tutto questo è finzione.

Filippi: Hanno esposto ancora una volta una loro certezza rivoluzionaria, ma
come attori: e questo non basta. Come non basta avere fatto un film sulla
violenza per combattere la violenza che è fuori di qui. Sì, è vero, ha due
anime questo finale, due linguaggi. Il linguaggio che noi chiamiamo "del-
l'assistere alla ripresa" e il linguaggio del "dopo ripresa", come se il film
fosse già montato e finito. Da un lato il finale esige di fare i conti con
la società, perchè fino a quel momento si è trattato non di un'azione sto-
rica politica ma di un'opera semiologica che si chiama normalmente opera
di conoscenza artistica o di lavoro artistico. D'altra parte però c'é anche la
coscienza dei limiti di questo linguaggio che è il cinema. Il "Labirinto" po-
trebbe durare anche tre ore, tanto infinita è la sua possibilità di coerenza
interna; ma nello stesso tempo vogliamo denunciare questa infinità come
una falsa infinità, come forse un semplice gioco d'immagini, che bisogna
castrare. In due modi lo limitiamo e lo castriamo, all'inizio quando denun-
ciamo: « a voi tocca ora fare spettacolo, ciò che vedrete è solo finzione »,
e alla fine quando diciamo « la violenza continua fuori di qui, perché quella
che avete visto è solo la rappresentazione della violenza ». E' chiaro che
una via così contraddittoria può dare lecite possibilità d'intendere il fina-
le in due modi che noi consideriamo però sbagliati: come pura poesia liri-
ca di montaggio, come associazione libera d'immagini; o come un deside-
rio di distruggere **tout court** lo spettacolo. Il finale è queste due cose, con-
trollate. Ci sono delle immagini che si associano e c'è anche la distruzione
dello spettacolo, però non è nessuna delle due, cioè non é né l'apogeo del
lirismo né l'illusione di aver fatto un manifesto politico nel senso in cui è
politica una manifestazione di massa o di avanguardia in una strada, in una
fabbrica. Se vi mettete a leggere il finale in questa contraddittorietà, ne
viene fuori il suo limite, forse, ma ne viene fuori anche la direzione verso
cui abbiamo lavorato. Insomma, mi dà un po' fastidio quando qualcuno mi
dice: « Bello il film, ma il finale è orribile », oppure « Orribile il film, ma
il finale è bellissimo ». Significa fare i conti un po' rapidamente con que-
sta contraddizione che noi abbiamo affrontato.

Orsini: Che certe volte le forme abbiano il sopravvento è vero. Per esempio
in certa ricercatezza di icasticità delle immagini o nella immediatezza della
ripresa delle fiamme. Indubbiamente questo fatto c'é, è stato sempre avver-
tito. Per quanto impoverita, la materia del cinema diventa sempre affasci-
nante. Forse la misura più splendida del finale mi sembra trovata in quella
serie di primi piani, quando ci sono quelle provocazioni dal di fuori, pro-
prio perchè lì si arriva ad una modestia dell'immagine, a un'immagine pro-
prio ridotta all'osso.

**Io non sono del tutto d'accordo con Menon riguardo al finale. Confesso —
tanto poco mi sento " critico" ma "coinvolto" nell'opera — di non sapere
con esattezza se il mio difendere il finale dipenda da una volontà precosti-
tuita di appoggiare il film nella sua totalità, visto che con sicurezza mi pia-
ce nei suoi tre quarti; oppure se dipenda da un aver effettivamente, e quasi
visceralmente, "sentito" la contraddittorietà a cui accennava Alberto Filippi.
E' chiaro che i primi tre quarti del film mi sono più congeniali, mentre sen-
to più estranea la didascalicità del finale; ma questo non accade forse pro-
prio perché la prima parte — chiamiamola così — è la più "oggettiva" men-
te la seconda parte — il "Labirinto" — è la più "soggettiva", contrariamen-
te a tutte le apparenze? Tento di spiegarmi: nonostante sia "sentimentale",
la prima parte si affida a un tipo di cinema abbastanza sperimentato, cine-
ma di memoria, di rievocazione, che conosciamo; c'è quindi la possibilità
per lo spettatore di collocarla nell'ambito del cinema esistente, di recepirla
attraverso una sorta di mediazione stilistica che la rende familiare; in que-
sta prima parte, insomma, si va in qualche modo su un terreno sicuro, per
quanto franto e lacerato, e non si ha la sensazione che l'autore abbia corso
veri rischi, che si sia gettato nel vuoto. E' invece proprio questo gettarsi nel
vuoto — da suicida — che "sento" nel finale, e che me lo rende simpa-
tico. Sento — al di là del messaggio "razionale", diciamo brechtiano, che è**

**a mio avviso l'aspetto convenzionale: anche il cinema nel cinema è oggi
una convenzione — il dramma che per Valentino è stato il decidere di fi-
nire il film in un modo, o di non finirlo. Sento tutto il dramma in un'alter-
nativa così drammatica fra il fare l'opera, e quindi non sfuggirne le respon-
sabilità, e il non farla. Questo mi piace, quest'ambiguità che vivifica un
"messaggio" come tale assertorio e unidirezionale; e questa è una dimen-
sione prettamente soggettiva, che mi permette più di qualsiasi altro momen-
to del film di "entrare in contatto", al presente, con l'individuo Valentino
Orsini. Questo modo netto di finire il film, questa scelta drastica e irrime-
diabile mi interessa, insomma, per quello che c'è dietro, non per quello
che è immediatamente: Orsini rischia di ipotizzare un cinema "diverso" (da
quello che gli è congeniale), e probabilmente sbaglia la scelta (la prima par-
te è indubbiamente più "riuscita"); ma a questo punto l'errore non mi inte-
ressa, mi interessa ciò che spinge Valentino, testardamente, a "sbagliare",
mi interessa la sua tensione alla chiarezza costi quel che costi, a superare
una fase "sentimentale" che ha vissuto e filmato in quanto necessaria, an-
che politicamente, ma che sente come non più sufficiente, quindi a supe-
rarsi, a rischio di rovinare tutto con un finale moralistico, come molti infat-
ti pensano.**

Orsini: Ti voglio rispondere con molta sincerità. C'é stato un momento in
cui il film ha rischiato di non farsi perché mancava il finale. Qualsiasi so-
luzione, arrivati a un certo punto del film, non gli dava quella dimensione
"diversa" che noi sentivamo necessaria. Lentamente la soluzione si è andata
precisando in questa metafora. Come è nata? E' nata come una necessità
di carattere anche narrativo: introdurre la vita di Abramo ricreata da Fau-
sto; ma poi siamo arrivati a una semplificazione anche di questo: i perso-
naggi, e i dialoghi, dovevano scomparire. Il carcere era intuito come una
cosa tutto sommato ancora realistica, e non "falsa", come è venuto fuori
nell'ultima idea. Non è escluso che nel momento in cui è stato detto: "così
deve essere, sino al rischio finale" ci fosse anche un'attitudine di caratte-
re morale, il bisogno di naufragare: se questo è quel tanto che bisogna ri-
schiare nell'opera, se questo è l'atto di violenza estetica, che dobbiamo fa-
re, e perdere l'opera, benissimo, allora è giusto farlo. Indubbiamente questo
finale non è nato dall'ispirazione, come la memoria di Pisa, dove hai la cer-
tezza immediata di aver fatto qualcosa che ha un suo valore; per il finale
hai una convinzione di necessità, ma non è una vera convinzione, anche
perché non hai i parametri, non hai riferimenti, cioè hai la coscienza di fa-
re un'operazione che può essere sballata. Tant'é vero che l'operazione ha
rischiato mille volte di essere sbagliata, perché non portata sino in fondo
con coraggio. Una volta scelta la strada, il finale è stato girato pratica-
mente al di fuori della sceneggiatura; molto spesso la ripresa stessa ci in-
dicava quello che si doveva fare; per esempio le provocazioni agli attori,
come nascono? Non sono scritte in sceneggiatura, ma quando io dirigo gli
attori, li dirigo in quel modo, e allora perché non assumerne anche certi
aspetti e riportarli nel film finito? Il finale è nato in modo tale per cui c'é
anche un atto di volontà, e in questo senso non moralistico, ma di rigore
morale, almeno di coraggio nei confronti di se stessi, di rischiare l'opera.
Se l'opera deve fallire, va bene, è giusto, vuol dire che qui è la nostra
impotenza, o l'impotenza del cinema, a raccontare dei fatti ideologici.

Filippi: Nella misura in cui il finale è una sorta di fenomenologia del fare
cinema, di riflessione sul cinema che si sta facendo, e di un cinema che
abbiamo chiamato ideologico, cioè che vuol essere di conoscenza ideologi-
ca della realtà storica del nostro tempo, riflette senz'altro questa ambigui-
tà perché è uno strumento ambiguo quello che stai usando, e lo stai usan-
do ambiguamente. Cioè da un lato lo abbiamo usato per fare cinema, dal-
l'altro lo abbiamo usato per denunciare i limiti del fare cinema; da un lato
è usato per suggellare la necessità di un linguaggio "artistico" e la sua
validità — pertanto non un finale fatto da bianco con la testa da negro, ma
fatto da bianco o negro con testa da rivoluzionario; però dall'altro c'é an-
che la coscienza che ormai hanno bianchi o negri rivoluzionari che l'arte in
genere è necessaria ma non sufficiente, o se vuoi è sufficiente ma non ne-
cessaria. Noi non ci sentiamo particolarmente privilegiati per aver fatto un
film, come non ci sentiamo particolarmente condannati: abbiamo fatto una
cosa come un'altra. Ora, il finale è l'ambiguità di questa coscienza di aver
fatto una cosa come un'altra che però, se la fai, deve assumere delle re-
gole di comportamento linguistico; se hai poi il limite che il farlo non cam-
bia il mondo, devi anche dirlo; devi dirlo che non stai cambiando il mondo
con questa cosa che tuttavia devi fare per cambiare un po' il mondo, e an-
che te stesso. Però a me interessa questo fatto dell'ambiguità che dice

Aprà perché l'ambiguità ce la dà molto il cinema più che la nostra coscienza ideologica. Io parlerei di un'ambiguità delle forme che è implicita sempre in qualsiasi formalizzazione linguistica. Le chiarezze politiche che possiamo avere — non so se siano particolarmente corrette — le abbiamo senz'altro molto di più delle chiarezze linguistiche che abbiamo usato nel finale, proprio per questa differenza, questo salto qualitativo che c'é fra l'avere molte chiarezze politiche e il fare i conti con delle forme, con delle cellule espressive che poi non controlli fino in fondo e che, d'altronde, nel cinema non sono ancora state inventate.

Ma forse è giusto che il cinema, come forma, non sia chiaro, e sarebbe un grosso errore cercare di chiarirlo.

Filippi: C'é il monologo politico primo, il monologo ideologico secondo e il monologo esistenziale terzo di Abramo che possono benissimo essere sottoscritti da un punto di vista rigorosamente politico non ambiguo; ma fino a che punto noi siamo riusciti nella struttura che ha il finale a disincagliare quelle frasi da un'ambiguità linguistica? E' il rischio che abbiamo corso. Il messaggio di fondo per noi è denunciare fino in fondo che ci sono delle chiarezze politiche ma che noi non siamo ancora in grado di fare un discorso politico che sia allo stesso tempo cinematografico, perché questo equivarrebbe alla pretesa di fare la rivoluzione col cinema. Noi non abbiamo voluto né giocare a fare gli **enfants terribles** della politica, cioè credere che col cinema facevamo politica, come pensano alcuni nostri amici; né credere che con la politica si possa **tout court** fare il cinema, come altri amici pensano. Ci siamo sempre mantenuti in questo filo di contraddizione.

Voi vi ponevate la domanda se il linguaggio cinematografico permetteva di esprimere una chiarezza ideologica, se era possibile ridurre il cinema a politica, senza però rinunciare a fare cinema. Ma non è un falso problema? Non è profondamente giusto che il cinema aggiunga alla politica una "non chiarezza"? Insomma, non capisco perché vogliate cambiare il cinema — andandogli contro — e non invece sfruttarlo sino in fondo.

Filippi: Come sfruttare sino in fondo un linguaggio e una ideologia se non metti in crisi quel linguaggio e quell'ideologia? Nel film c'é la univocità di un messaggio ideologico, quasi parascientifico, e la polisemia, di ripresa, di sceneggiatura e soprattutto di montaggio, del linguaggio cinematografico. Questa contraddizione è il finale. Per cui sarebbe sbagliata una lettura solo univoca, denotativa; così come sarebbe sbagliata una lettura solo polisema, connotativa. E Valentino ed io rivendichiamo molto la contraddittorietà del finale, a questo punto.

Orsini: Il prossimo film nasce proprio dall'esperienza di questo finale.

Filippi: Dall'univocità ideologica e dal polisèmo linguistico, che poi è anche esistenziale.

L'ambiguità della vita vera e la polisemia del linguaggio...

Filippi: La univocità dell'ideologia, delle strutture politiche...

...e la equivocità della falsa vita.

Vorremmo sapere qualcosa di più sul prossimo film.

Orsini: Dove ci ha portato questo film? La carica dei sentimenti che voi cogliete nel film è vera, nel senso che tutto sommato questo film doveva rispondere a una serie di interrogativi. A questi interrogativi in parte è stato risposto, pertanto il prossimo film non nasce più da queste esigenze immediate di risposta. Come mi trovo io dopo questo film? Non credo più, onestamente, all'opera **tout court**, non mi riconosco più nell'opera; ma sarebbe anche ingiusto se io dicessi che mi riconosco nell'azione politica **tout court**. Né l'una né l'altra cosa possono risolvermi. La coscienza di vivere in una situazione di violenza si fa chiara proprio nel fatto che si vive come uomini dimezzati. Pertanto nei confronti del prossimo film c'é molto più disincanto, molto più scetticismo. Ma non per questo lo sento meno necessario, almeno necessario per me. Certo, se dovessi pensare che la mia vita si conclude nei film, considererei che la mia vita è poca cosa, non sarebbe importante se non ci fossero legate le azioni politiche, cioè tutti gli altri impegni. Il prossimo film è un'ipotesi semplicissima: la presa del potere in un paese neocapitalista, un'utopia. Come andiamo a verificare questa utopia? Attraverso una **troupe** cinematografica, pagliacci moderni, carro di Tespi, commedia dell'arte, circo. Va a finire in campagna, in Toscana questa **troupe** di saltimbanchi, ignobile come sono in genere i cinematografari e tutta la gente che fa spettacolo, ignobile e splendida, perché sono quello che sono ma sono anche il progetto, e il progetto sono le storie che raccontano, la proiezione che fanno di sé, la tensione che conoscono. Il film appunto è questa **troupe**, cioè noi, dove gli attori sono assunti nella loro verità di persona, come tutto il resto della **troupe**. Il film nascerà sulla base di una falsariga, senza una vera e propria sceneggiatura; si svilupperà tra le riprese, cercando, il regista insieme agli altri, sfatando anche la funzione dell'autore, per cui ci saranno anche riprese collettive dirette da altri; con piccoli quadri, siparietti, dove si prefigura questa ipotesi di fondo, uno scontro tra personaggi di formazione completamente diversa, fra i quali continua a vivere la figura di un traditore, che evidentemente ormai è il mio personaggio, o il personaggio di un intellettuale come me, per quanto di tipo abbastanza particolare, che ormai è un traditore, perché in un modo o nell'altro si porta dietro tutta una serie di istanze, di necessità, che i più giovani non sentono più, e forse giustamente. E assistiamo a queste improvvise prefigurazioni che sono vere e proprie utopie, dove si affermano e si negano un'infinità di cose, di possibilità, di strade, compresa naturalmente la possibilità appunto di fare cinema, o di fare arte in genere; e dove talvolta l'autore — in questo caso io — risponde direttamente, montando una favola completamente mia, di come io chiedo che sia prefigurato il nuovo mondo, pur sapendo che l'arte, che il cinema non è uno strumento di per sé rivoluzionario; e d'altra parte non mi si può negare la possibilità di cantare, di cantare il mondo, la classe, quello che io sogno che il mondo sia. E allora la rivoluzione intesa come festa, come festa tra individui, come amore, come libertà assoluta. Però nel momento stesso in cui si dicono tutte queste cose, c'é anche il ridicolo di queste cose, e allora ecco la tentazione improvvisa di tutto il resto, cioè di film, per intenderci, alla Solanas, solamente al servizio dell'informazione rivoluzionaria, e pertanto i fatti, gli avvenimenti, i film di montaggio. Ma anche tutto questo non va, non basta. E il film oscilla costantemente in questa dialettica fra quello che siamo e quello che vorremmo essere. Non è un film vero e proprio, ma una serie di appunti, tra il poetico e il saggistico. Perché tutto sommato io mi sono accorto di essere due cose solamente: o sono la pura soggettività o sono la pura razionalità. Ogni elemento narrativo non mi interessa più. Sono solamente appunti, dove sono previsti anche i silenzi, cioè la coda bianca, per poi casomai assistere al rinascere di certe forme dello spettacolo, per ricredere ad esse se non altro vitalmente, come bisogno. Il film praticamente è questa altalena nell'ambito del linguaggio. I venti, trenta appunti che ci saranno nel film, messi insieme dovrebbero dare il sentimento di quello che penso, di quello che sono e di quello che è il mio giudizio sul momento storico in cui vivo, con una sottolineatura particolare per quella che è questa realtà oggettiva che talvolta capisco e talvolta mi sfugge, costituita dalle esigenze delle nuove generazioni. Questo è il film: un bailamme enorme, senza capo né coda; non sento il bisogno di costruire nulla; se una minima costruzione c'é, è un dosaggio in sede di montaggio di tutto questo materiale. E' un circo.

Una festa insomma, una rivoluzione...

L'amore fra individui, non fra sessi... La rivoluzione intesa come festa, non come tristezza, non come tragedia. La tragedia sta esclusivamente nel fatto che alla rivoluzione non ci arriviamo, e che una volta che ci si arrivasse, come si sa, le forze della reazione sono pronte a reagire. Sarà un film estremamente blasfemo.

Ci puoi dire qualcosa della tua esperienza con Paolo e Vittorio Taviani?

Per me è stata un'esperienza molto importante. Nel collettivo io ho rappresentato sempre il terzo mondo. I Taviani mi hanno mediato la cultura borghese, mi hanno armato nei confronti della cultura borghese, e io ho mediato a loro il mondo più politico, più popolare. In questo senso la nostra attività comune è stata estremamente proficua, perché gli scambi erano effettivi, materiali, e non sul piano razionale, perché il rapporto si muoveva sul piano di un'amicizia concreta; le forme della cultura e della vita borghese attraverso i Taviani mi sono giunte tutte sulla pelle, non come un fatto acquisito sui libri. Un pezzo di vita loro è diventato anche la mia vita, così come la mia vita è diventata, io credo, loro. Oltre naturalmente a tutte le altre conseguenze pratiche: il fatto di essere in tre ci ha permesso di difender-

ci meglio nei confronti dell'aggressione del mondo del cinema, dei compromessi. Continuare un'attività in questo senso, però, non avrebbe servito, perché nel momento dello spavento, della crisi, quando ognuno ha dovuto fare i conti con se stessso, da solo, con la storia, perché non più premuto da quella realtà politica che aveva cementato l'amicizia, ognuno è ritornato a quelle verità che erano verità proprie, e di qui la leggera differenza che c'è fra me e i Taviani: da parte loro forse il credere di più di quanto non creda io all'opera; e per alcuni aspetti forse anche un loro maggiore rigore, compostezza nell'opera, che forse non ho io, più disposto a perderla, a rischiare personalmente. Questo perché rispondiamo a delle storie personali di partenza sostanzialmente diverse.

Un'ultima domanda: ritieni che sia tempo di chiarezza, ritieni che sia finito il tempo in cui solo l'ambiguità garantisce la non falsità? La classe operaia, forse, ha bisogno di chiarezza. Penso alla esemplare chiarezza di "Europa '51", che rivisto si è dimostrato veramente un film "cinese".

E' un'esigenza giustissima, però nel momento in cui affermo questo bisogno di chiarezza mi nasce tutta una serie di contraddizioni. Una cosa è la chiarezza, un'altra la certezza. Quello che si chiede oggi è più una serie di certezze. Certo, una serie di certezze ci sono. Però noi ci accorgiamo che tutte le volte che questa chiarezza la enucleiamo in schemi, la teorizziamo, diventa un'ideologia nel senso peggiore, cioè una falsa coscienza delle cose. Ed è qui che io provo un certo timore nei confronti delle affermazioni che i giovani fanno. Io capisco che loro chiedano come elemento preminente la chiarezza, e pertanto un cinema che sia immediatamente strumentalizzabile ai fini di una battaglia politica; però la vera chiarezza è la coscienza che dobbiamo avere costantemente che si debbono vivere prima, durante e dopo tutte le contraddizioni che l'azione rivoluzionaria porta con sé. Nei movimenti minoritari troviamo una serie di certezze che sono indubbiamente inoppugnabili; ma nel momento in cui vengono codificate ci accorgiamo che presentano sotto alcuni tratti negativi e contraddittori; ora, non aver coscienza di questo significa ricalcare vecchie esperienze che noi conosciamo già in partenza. Per cui direi che la chiarezza, sia nell'ambito politico che nell'ambito di tutta la produzione di conoscenza che l'uomo ha sia collettivamente che individualmente, si realizza nella coscienza della contraddittorietà costante che anche nell'ambito di un movimento rivoluzionario così chiaro permane. Altrimenti non cambierà nulla. Ci ritroveremo a ogni generazione a compiere gli stessi errori. Per me fare cinema è anche questo: richiamare i movimenti rivoluzionari costantemente alla coscienza delle contraddizioni. I difetti di dopo sono già leggibili nella realtà di prima. Solamente che prima, troppo presi dall'azione pratica, ci siamo dimenticati di analizzare quelle cose; ora non dico che noi dobbiamo fermare l'azione pratica per l'analisi delle cose; dico che l'azione pratica va condotta, però la coscienza di quelle contraddizioni bisogna averla prima.

Nel parlare di chiarezza io pensavo appunto a quella del film di Rossellini, non per esempio a quella del film di Solanas.

Il film di Solanas risponde a un'esigenza molto precisa; l'ipotesi di Solanas è un'ipotesi d'informazione rivoluzionaria in una situazione non complessa come quella europea: certe semplificazioni di Solanas sono semplificazioni per l'Europa ma sono esatte per il Sud America. In qúesto senso il suo film è calzante, preciso. Ha escluso in partenza l'analisi più profonda delle contraddizioni, se no non avrebbe adoperato il cinema di montaggio. Ha scelto questa strada perché questa é la prima forma di conoscenza, di cultura, di informazione che un paese sottosviluppato sudamericano ha di fronte. In questo senso per me il film di Solanas è più importante di quelli di Rocha.

Ma un film unidimensionale, asseverativo, comiziante, con tecnica carosellistica come quello di Solanas non è un fatto limitante, negativo, né più né meno di certi film populisti del neorealismo italiano?

No, perchè non tieni conto che la gente in Argentina non ha avuto sino ad oggi la possibilità di essere informata su avvenimenti di questo genere. Il fatto di aver scelto una forma così poco equivoca è il modo di approccio con le masse popolari meno equivoco che Solanas potesse scegliere. Certo, è solo il primo approccio questo. Solanas non può pensare di entrare in contatto col proprio paese solamente attraverso il manifesto, però questo è il primo approccio che un intellettuale fa con la classe in forma diretta, senza mediazioni.

Ma le mediazioni di Rocha sono quelle del mito, del melodramma, sono cioè mediazioni della cultura popolare.

Questa è una rappresentazione di elementi che appartengono sì alla tradizione popolare ma nei quali le masse popolari non si riconoscono più assolutamente come non vi si riconoscerebbero gli operai italiani; mentre Solanas fa un discorso **esclusivamente** politico, che come tipo di approccio è quello più immediato, più leggibile, perché questo è il tipo di discorso che il sindacato peronista, che l'operaio nella fabbrica vuol sentire, perché non è costretto ad affrontare una serie di riferimenti che invece lo spettacolo di Rocha propone. A Pesaro, poi, il film di Solanas ha goduto di tutti i vantaggi e gli svantaggi di una prima opera di un autore di un paese sottosviluppato: ha incantato una serie di terzomondisti, di rivoluzionari casalinghi che di fronte alla ingenuità e alla normalità della rappresentazione hanno gridato "evviva!"; dall'altra parte c'é stata una lettura anch'essa deformata da parte di intellettuali che avrebbero chiesto al film una maggiore complessità. Insomma, il film di Solanas ha tutti i vantaggi e gli svantaggi della lettura che gli europei fanno di un'opera che è nata nel terzo mondo.

(Intervista registrata al magnetofono a cura di Adriano Aprà e Gianni Menon, con la partecipazione di Alberto Filippi)

Una generazione di comunisti
di Gianni Menon

Nato fra l'XI e il XII congreso del PCI, cioè nel periodo in cui anche ai comunisti di mezzo (la « leva del luglio '60 ») si sono chiarite le idee fondamentali su se stessi e sul partito, è probabilmente **l'unico film politico di una generazione.**

Un ingorgo memoria-azione-speranza che ci coinvolge e ci riguarda direttamente.

Un film del presente, della ricerca tormentata: la sofferenza della bellezza che conta ma lascia il groppo alla gola perchè abbiamo bisogno di altra bellezza (« Là oltre montagne di dolore, un intatto paese di sole »).

Un film del passato e della memoria viva: la resistenza, lo stalinismo, la vita del partito (« mi chiusi nel partito, lo difesi, e con esso accettai anche tutta una politica »), la via italiana al socialismo, coloro che hanno detto di no allora pagando quotidianamente di persona, la propria vita con loro (« io volevo cercare assieme a voi, nel partito »), la propria vita senza di loro oggi, dire di no oggi, più soli, più pazzi, dopo che « la barca dell'amore » per la classe « si è infranta contro la vita quotidiana » della burocrazia di partito.

Un film del futuro che nuovi visionari cercano faticosamente di costruire, alle soglie della fine del secondo millennio, rischiando di non avere compagni perchè «le avanguardie sono sempre isolate».

Ma che avanguardia è la nostra? Vivere tutte le contraddizioni per il cineasta oggi significa filmare **per e con** quelli che non ti capiscono, che non ti conoscono, e ti sentono estraneo perchè si combatte su fronti diversi per la rivoluzione in Europa, **isolati** anche fra avanguardie.

Orsini si è coinvolto direttamente nel film: il film **è** Valentino Orsini. Nel mondo della ricerca dello stile delle idee cinematografiche entra tutto squassando un altro mondo, **il terzo**: **violenza, fame, sottosviluppo.**

Ma non si può essere neri con la testa di bianchi e/o bianchi con la testa di neri. Si può (si deve pena l'estinzione) essere rivoluzionari, e noi siamo bianchi nella « Europa delle automobili e degli aeroplani ». E se gridiamo tutti assieme rischiamo di fare solamente baccano.

E allora si può anche non avere paura dell'**opera.**

« Serrano la gola del mondo le dita del proletariato » ma il giovane africano nella luce del mare e del sole danza Beethoven perchè — dice — **è bello,** e perchè ne ricorda la musica, **il ritmo.**

Serrano la gola del mondo le dita del proletariato e noi abbiamo bisogno, a tutti i costi, di **nuovi ritmi,** di parole nuove, di immagini nuove di noi stessi in libertà.

Un film non fa la rivoluzione, non fa pensare, non fa discutere, non è materiale-pretesto di dibattito: è testimonianza di sè nella storia, speranza di un se stesso più felice, dannata volontà di affermarlo, perchè **i dannati siamo anche noi.**

Nel buio della sala cinematografica uno spettatore più pazzo e più malato degli altri reagisce con la rabbia della propria infelicità in un mondo disumano alla felicità intravista nelle forme filmiche di vita e di coscienza. All'uscita cerca altri dannati come lui: soltanto allora anche il cinema fa la rivoluzione (1).

I DANNATI DELLA TERRA; *r.*: Valentino Orsini; *coll.*: Alberto Filippi; *s. e sc.*: Filippi e Orsini; *f.*: Giuseppe Pinori (b. e n.); *scg.*: Giovanni Sbarra; *co.*: Lina Nerli Taviani; *m.*: Benedetto Ghiglia; *mo.*: Paolo Lucignani; *int. e pers.*: Frank Wolff (*Fausto*) Serigne N'Diaye Gonzales (*Abramo*), Marilù Tolo (*Adriana*), Marina Malfatti (*Luciana*), Roberto Bisacco (*Gianni*), Vittorio Duse (*Gioiello*), Carlo Cecchi (*Engardo*), Romano Scavolini (*Sante*), Renato Nicolai (*Bucarelli*), Margarita Lozano (*sua moglie*), Steffen Zacharias (*un americano*), Francesco Ravizza (*Lionello, il montatore*), Kadija Bove (*una negra*), Maurizio Ponzi (*un allievo attore*); *d. p.*: Giuseppe Francone; *org.*: Gito Battistrada; *pr.*: Giuliani G. De Negri per Ager film; *o.*: Italia 1967-68; *l. m.*: 2480; *d.*: Cidif.

(1) I versi citati sono di Vladimir Majakovskij.

Didascalie delle fotografie

1) Mario Bagnato e Lydia Biondi in FUOCO! di Gian Vittorio Baldi.

2) Brunetto Del Vita in UN CERTO GIORNO di Ermanno Olmi.

3) Frank Wolff e Serigne N'Diayn Gonzales in I DANNATI DELLA TERRA di Valentino Orsini (Cidif).

4) Pierre Clementi in PARTNER di Bernardo Bertolucci.

5) Stefania Sandrelli in PARTNER di Bernardo Bertolucci.

6) Pierre Clementi in PARTNER di Bernardo Bertolucci.

7) Annie Girardot e Michel Piccoli in DILLINGER E' MORTO di Marco Ferreri.

8) Michel Piccoli in DILLINGER E' MORTO di Marco Ferreri.

9) Michel Piccoli e Anita Pallenberg in DILLINGER E' MORTO di Marco Ferreri.

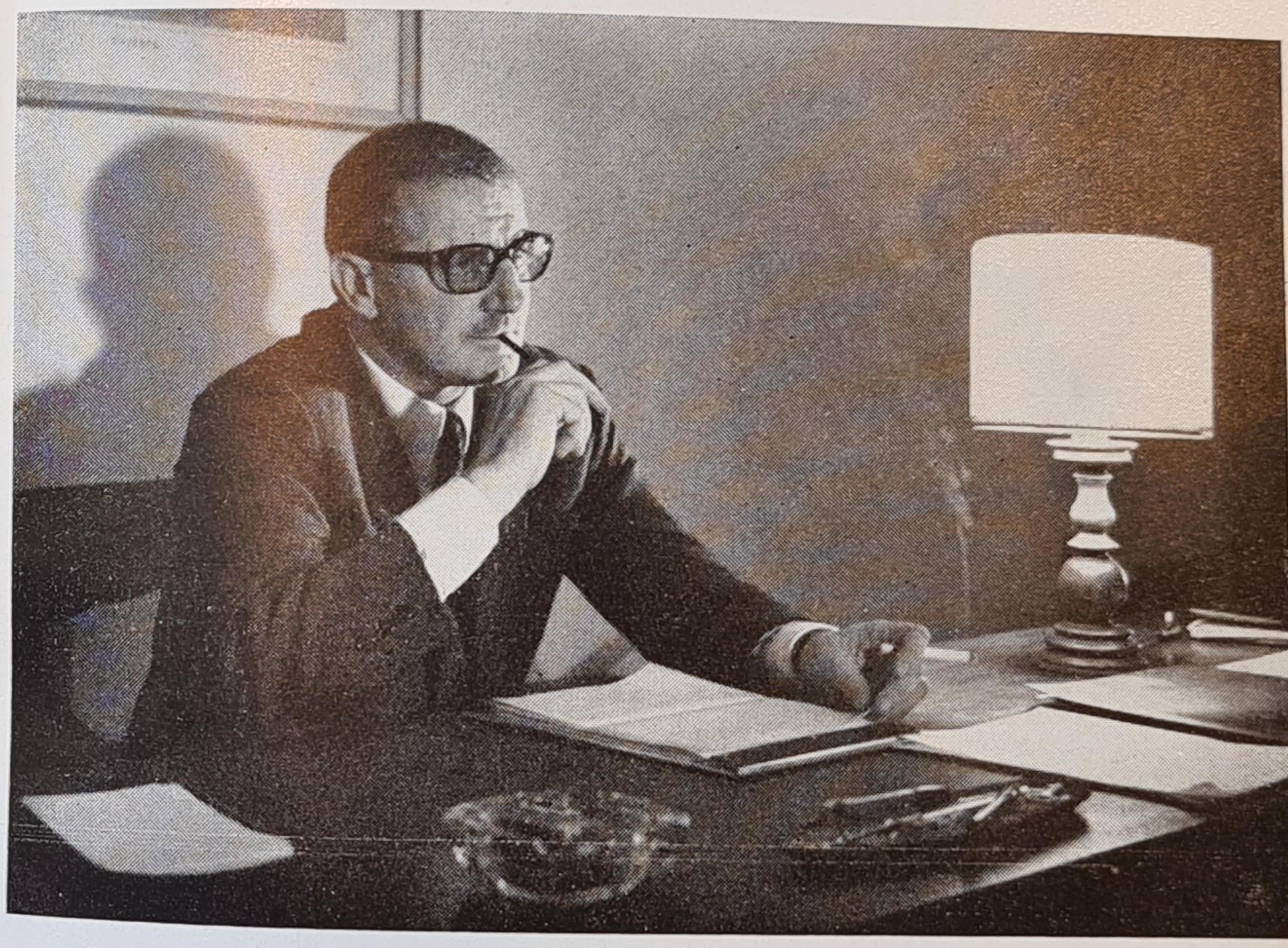
10) Pier Paolo Pasolini e Piero Morgia, Carlo Pisacane, Luigi Barbieri, Totò e Ciccio Ingrassia in CHE COSA SONO LE NUVOLE? (episodio di Capriccio all'italiana).

11) Adriana Asti e Jean-Marc Bory in I VISIONARI di Maurizio Ponzi (Cidif).

12) Stefano Ardinzone e Massimo Martini in STEFANO JUNIOR di Maurizio Ponzi.

1



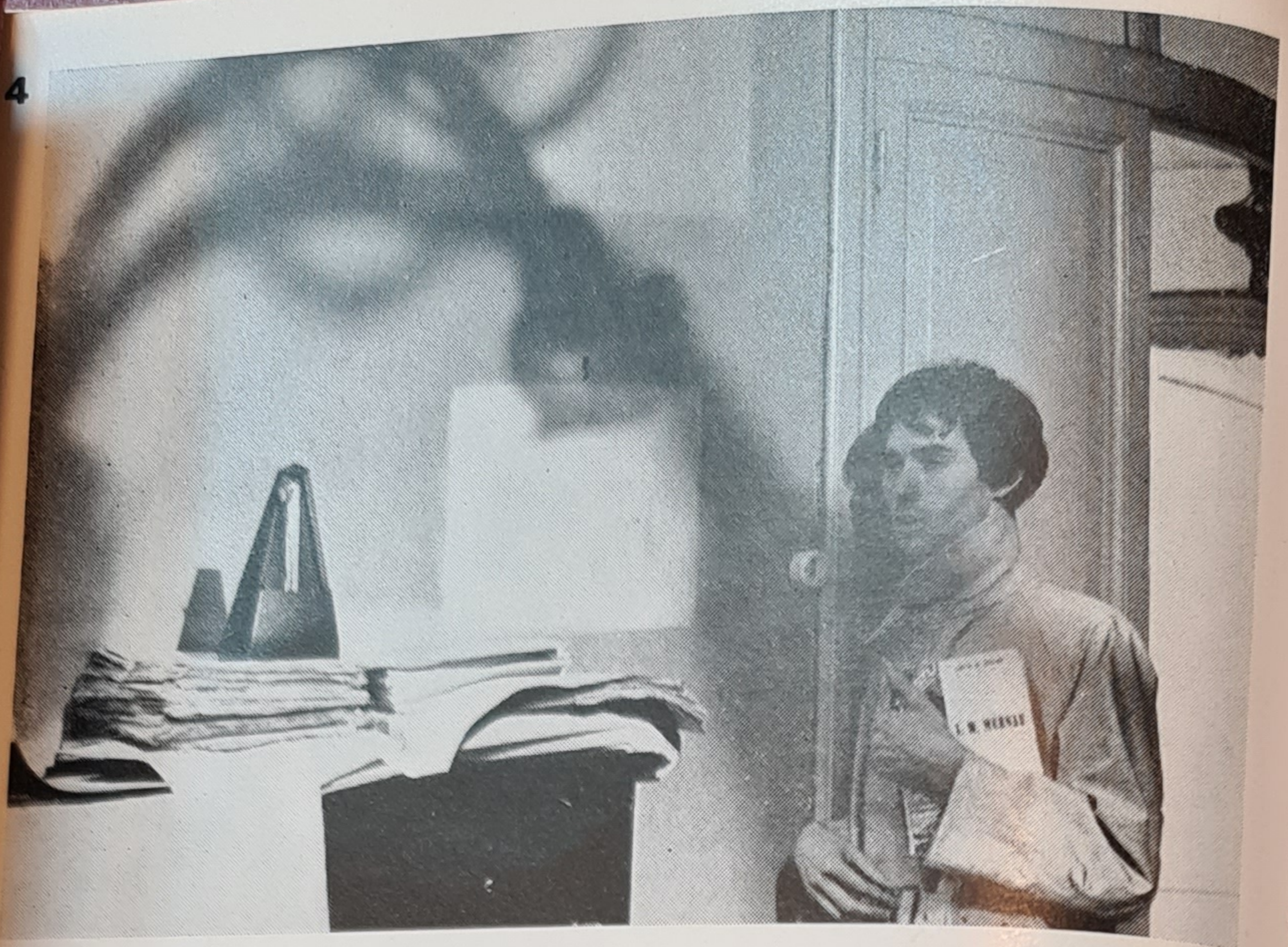


2



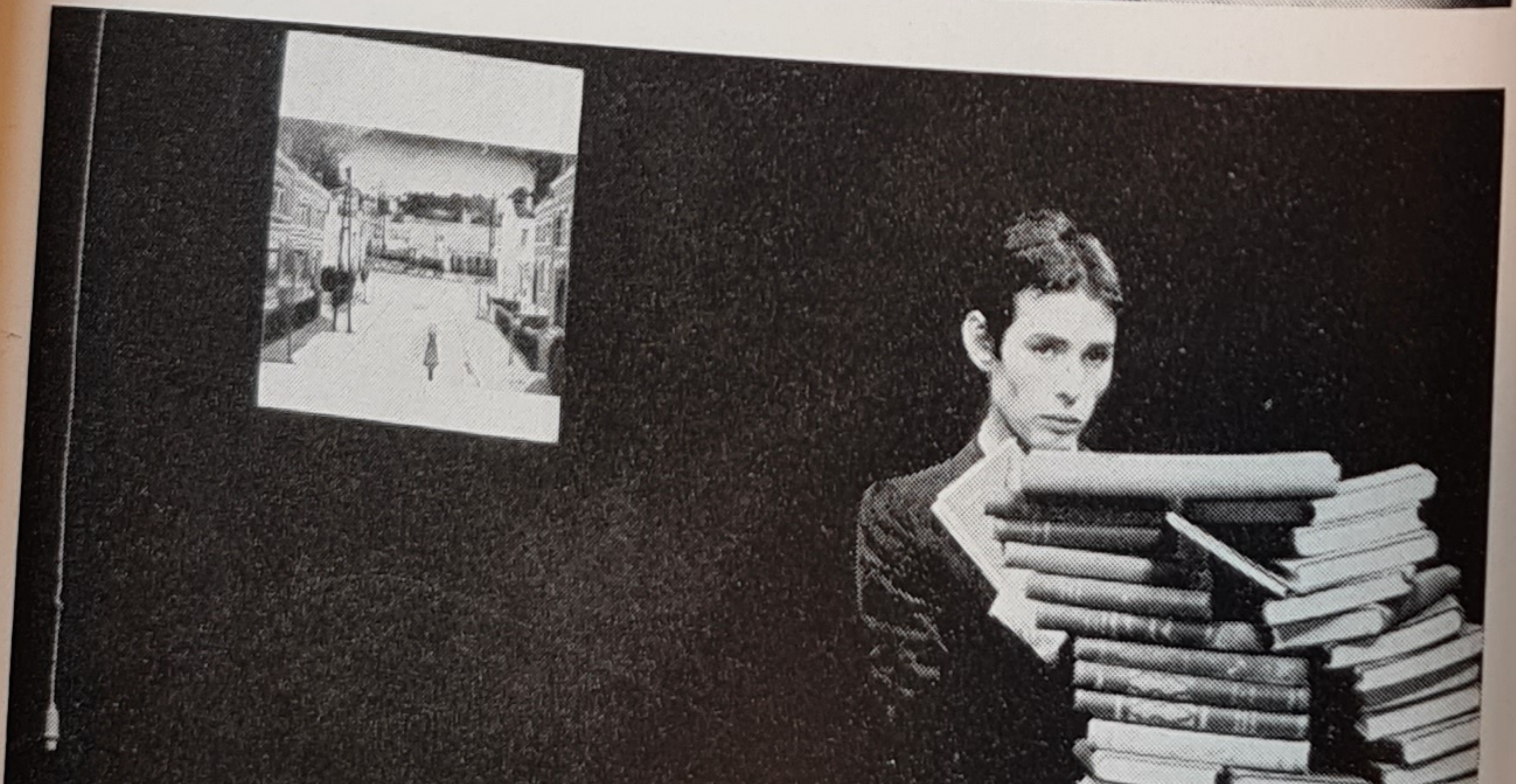
3

4

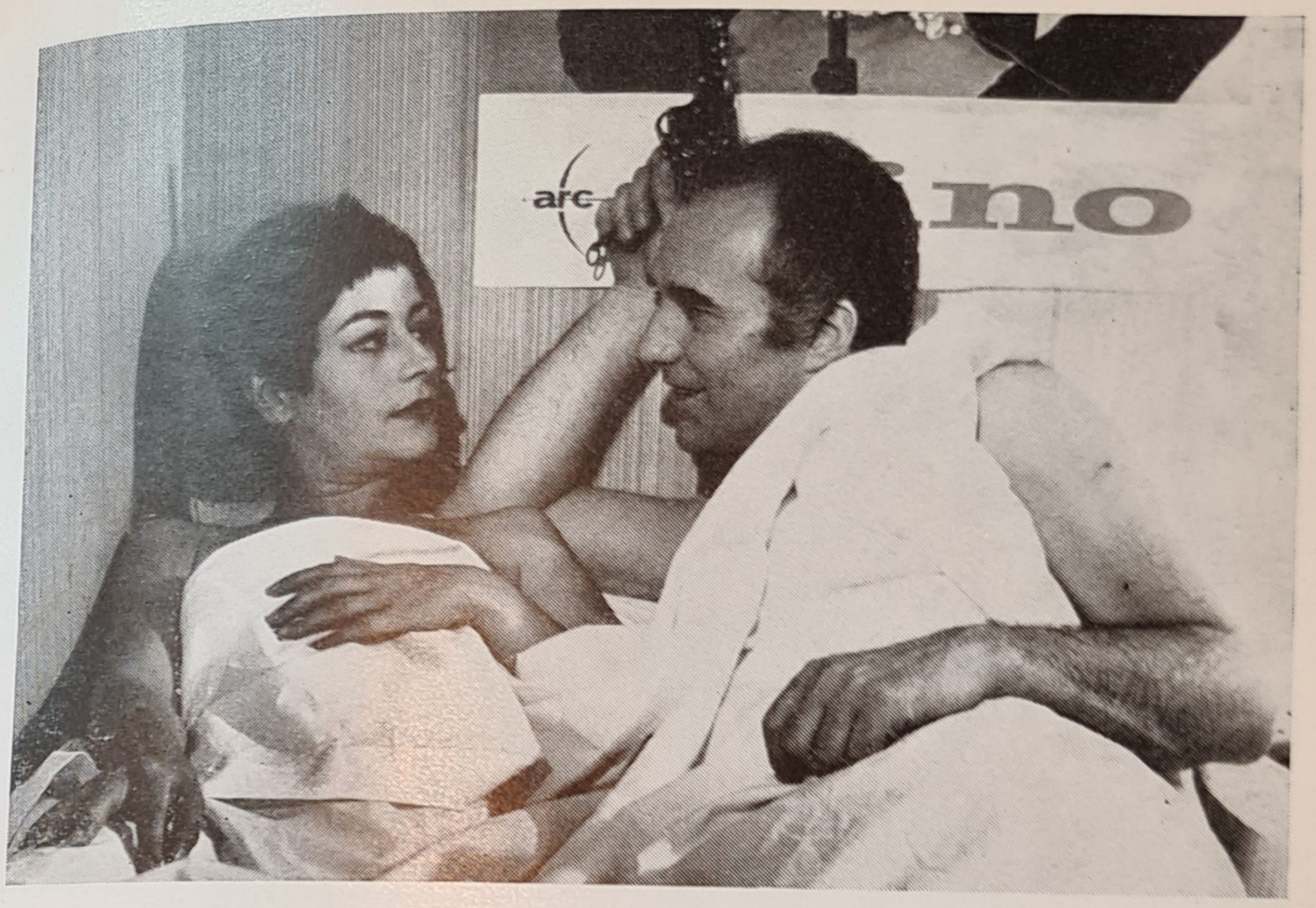




5

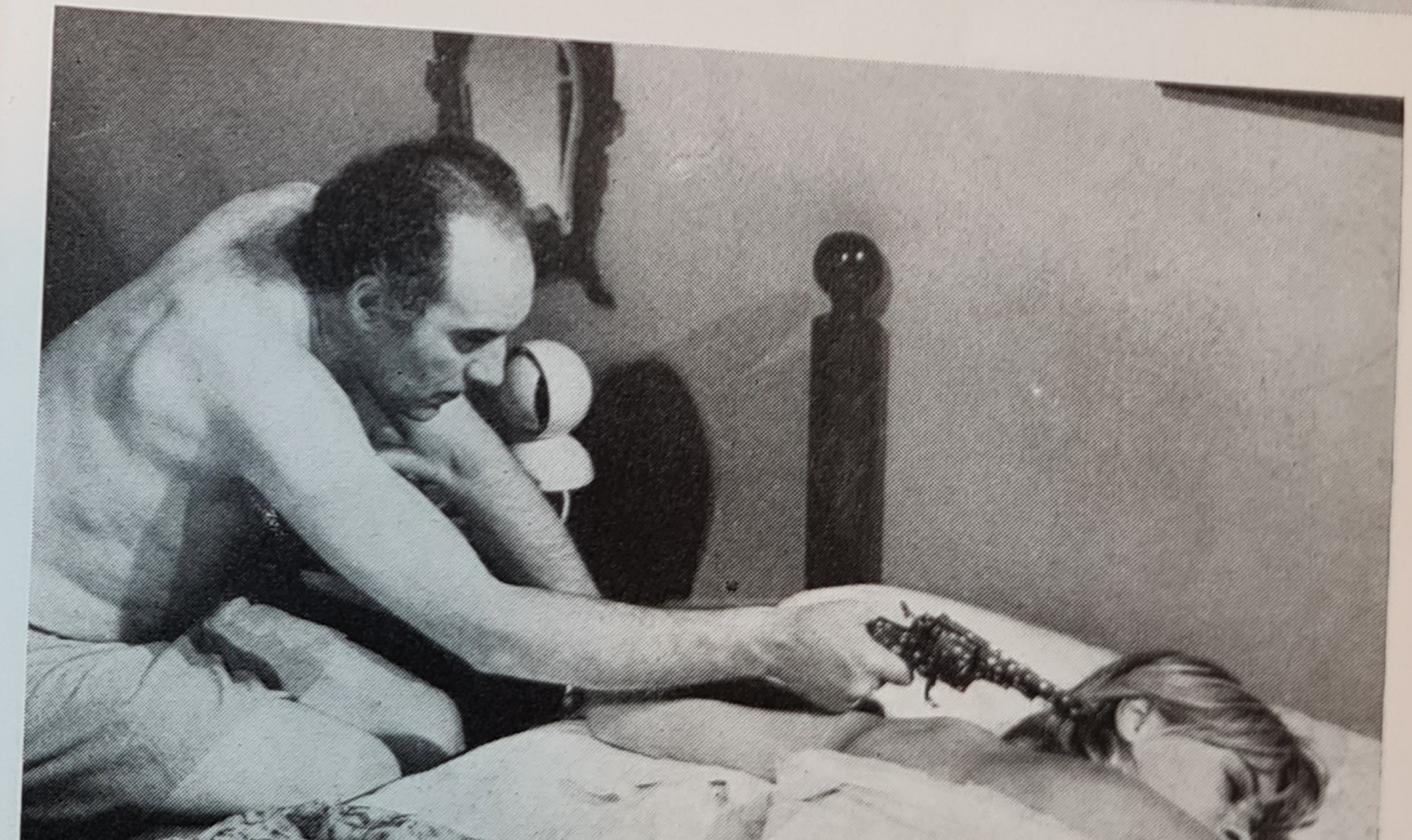


7





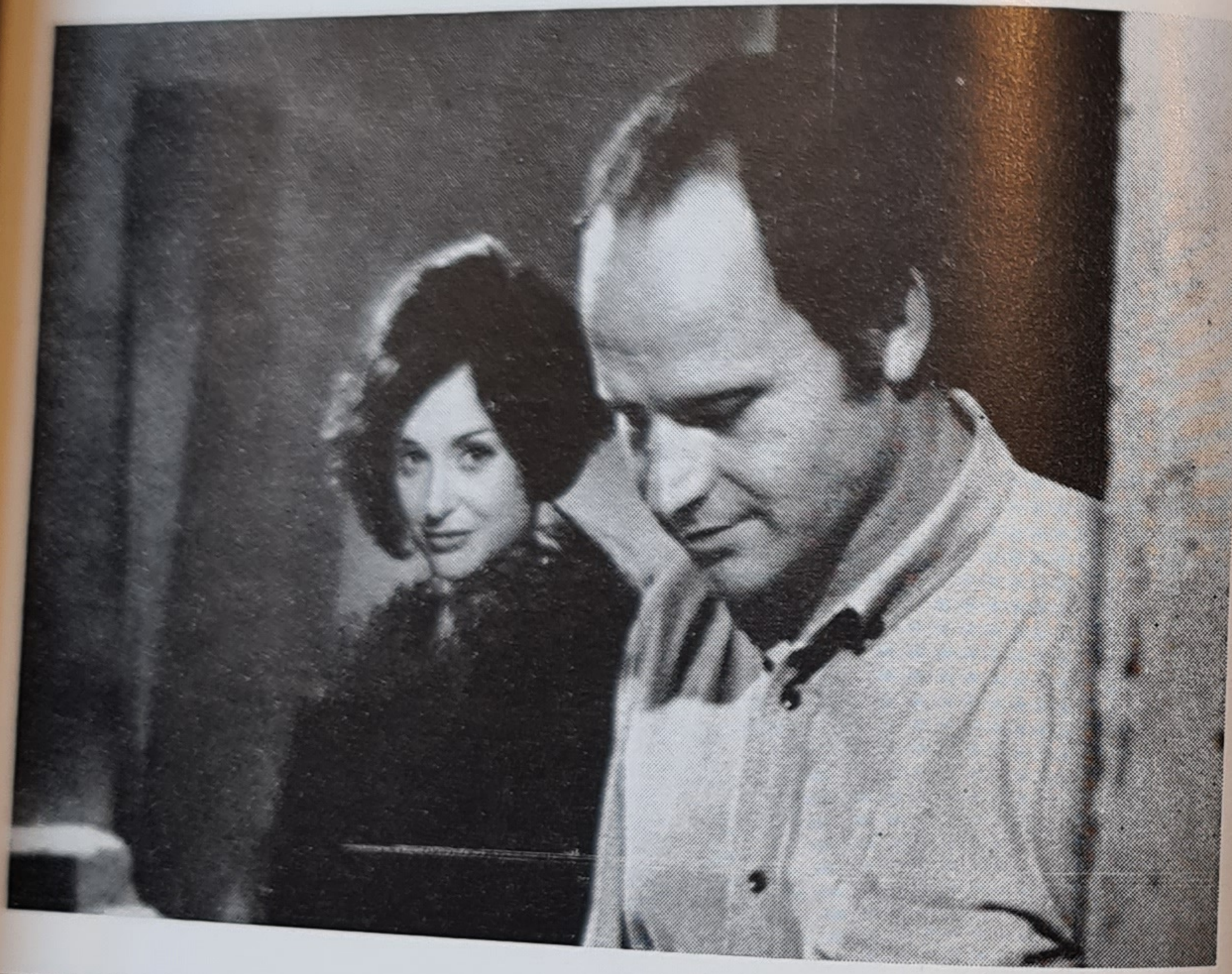
8



9

10





11



“Che cosa sono le nuvole?„

di Pier Paolo Pasolini

SCENA I. SGABUZZINO. INT. GIORNO.

E' uno sgabuzzino piccolo piccolo, con le pareti color liquerizia, triste, senza luce, con una sola finestrella in alto, piccola come una feritoia. Nello sgabuzzino ci sono un bancone e degli attrezzi da falegname.
Il burattinaio ha appena finito di fare un nuovo burattino, Otello il Moro, con un vestito neoclassico-ingenuo colore azzurro fumo. Manca solo di invitargli la testa, e Otello è fatto. Il Burattinaio, infatti — un vecchio napoletano, vecchio come il mondo e la miseria e la filosofia — prende la testa e la invita. Eccolo, il suo bel pupo, grande di grandezza umana naturale: una vera creatura, con tutta la bellezza smagliante della sua creazione.
Otello (sospira di soddisfazione, come a dire): "Hei, sono al mondo!"
Burattinaio (sospira di soddisfazione, come a voler dire): "E pure questa è fatta"

(**Nota per la produzione: Questo burattino nuovo**, come tutti i burattini vecchi, è uno e bino: cioé è di legno come tutti i burattini, ma é anche di carne e ossa. Bisognerà dunque preparare tanti burattini di legno quanti sono gli attori: precisi identici. In montaggio : burattini veri e quelli falsi verranno alternati secondo le situazioni. In questa scenetta, per es., Otello prima è di legno (naturalmente! bisogna invitargli la testa!...): poi dopo il controcampo del Burattinaio che lo guarda soddisfatto, si avrà in campo il P.P. dell'attore vero perfettamente truccato dal burattinaio, ossia la faccia di Ninetto Davoli, con un'espressione soddisfatta di essere al mondo e gli occhi luccicanti. Mi scuso per la lunga parentesi).
Il burattinaio prende dunque il burattino, e lo trascina tutto soddisfatto fuori dallo sgabuzzino di lavoro.

SCENA II. RIPOSTIGLIO. INT. GIORNO.

Il Burattinaio trascina paziente il nuovo burattino allegro nel ripostiglio dove, ai loro fili luccicanti, sono appesi tutti gli altri burattini. Il vecchio burattinaio non li degna di uno sguardo, ma il nuovo burattino, Otello il Moretto, li guarda, eccome... E li può guardare ancora meglio, quando, appeso anche lui ai suoi fili, il Burattinaio trascina fuori da lì la sua vecchia saggezza.
Chi sono, i burattini intorno a lui? Delle faccie mai viste: Jago, vestito color cannella, con la faccia verdolina — buono, buono proprio come il pane

sotto quelle vesti di cattivo... Dietro, Desdemona, vestita color miele, col gran seno mezzo scoperto e gli occhioni di bambina fatale... E Cassio, vestito di rosa antico, bello come un divo del cinema... E Roderigo, con la sua faccia tonda di micco ombroso, vestito color crema... E Bianca, vestita di bianco, che ride, che ride sempre... E il Doge, Brabanzio, in mezzo a altri dignitari, tutte persone serie, vestite di scuro, col viso scavato dalla malinconia dei vecchi...
Sono tutti appesi lì ai loro fili, immobili e ciondolanti, nel silenzio segreto di quel ripostiglio...
Otello il Moretto, arde dal desiderio di parlare con qualcuno, di esprimere qualcosa che ha dentro, che non sa cosa sia, ma lo rende espansivo come un cagnolino... Si rivolge al più vicino, alla dolce, buona faccia verde di Jago:

Otello: Bongiorno...
Jago: Bongiorno, bongiorno...
Otello (sbottando per uno slancio buffo e irrefrenabile): Quanto son contento!
Jago: Eh! beato te!
Otello: E perché, son così contento? Perché?
Jago: Perché sei nato!
Otello: E che vuol dire che son nato?
Jago: Che ci sei!
Otello: Ah...

Otello si concentra a pensare su questa grande novità, ma è distratto... da voci... rumori... fracassi lontani... suoni... stridii... richiami... pianti... risa... che, da lontano lontano, come da un altro mondo, piovono dentro il ripostiglio. E' la città, dietro le pareti, immersa nella sua vita... E Otello si perde nell'ascolto...

Dissolvenza

SCENA III. RIPOSTIGLIO. INT. MEZZOGIORNO.

Le voci, i rumori, i suoni ecc. ecc. sono cambiati: sono come più nitidi, vicini e allegri. Quasi quasi si percepiscono distintamente le parole di alcune comari napoletane che stanno discorrendo sotto un vicolo; poi, altrettanto distintamente, il fiotto di musica, da qualche radio accesa, che trasmette un quartetto di Mozart, subito spenta; e, infine, le campane e le sirene di mezzogiorno...
Otello osa ancora chiedere spiegazioni al suo nuovo amico Jago. Lo incuriosisce tutto quel brusio che giunge da oltre le pareti, dal mondo esterno:

Otello: Signor maestro, ma che sono tutti questi rumori...
Jago: Sono i rumori del mondo...
Otello: Ma non è questo il mondo?
Jago: Sì, ma quello è l'altro mondo...
Otello: E che sarebbe l'altro mondo, sor maestro?
Jago: Il mondo dove si va quando si muore...
Otello: Si muore? Che cosa vuol dire?
Jago: Che non si è più...
Otello: Ah... E com'é l'altro mondo?
Jago: Boh, e chi lo sa? E chi è morto mai? Noi sappiamo solo che c'é e baste.
Otello: Ah... Ma è bello o è brutto?
Jago: Qualcuno dice che è bello, qualcuno dice che è brutto, ma non si sa...
Otello: Quanto mi piacerebbe saperlo...
Jago: Lo saprai, lo saprai...

Dissolvenza

SCENA IV. RIPOSTIGLIO. INT. POMERIGGIO.

I rumori che fluttuano monchi, sospesi o improvvisamente nitidi, dentro il ripostiglio, ora sono cambiati. Sono più tranquilli, pacati, alternati da lunghi silenzi. Ed ecco che si sente una voce lontana, maschia e forte che canta, facendosi sempre più vicina.
Otello drizza le orecchie, e gli occhi gli brillano sempre di più per la curiosità e l'espansività...

Otello: E questo, che è?
Jago: E' l'immondezzaro, che canta.
Otello: Ah... E chi è l'immondezzaro?
Jago: Eh, l'immondezzaro!
Otello: L'immondezzaro?

Jago: Eh, l'immondezzaro!...
Otello: Che fa?
Jago: E' uno che viene e se ne va. Viene, prende i morti, e se ne va...

SCENA V. TEATRO. INT. NOTTE.

Ed eccoci all'ora della rappresentazione.
Davanti c'é la platea, poco più grande dello sgabuzzino o del ripostiglio. Le pareti color giallo sporco, scrostate e patinate di antiche stratificazioni d'unto e di fumo. Ci sono due finestrelle, due porticine e due manifesti.
Davanti ci sono le panche dove sono seduti i ragazzini, alcuni in mutandine da bagno soltanto.
Dietro le file sgangherate di seggiolette, dove è seduta l'inclita platea, vecchie comari e giovanotti di vita.
Sotto il palcoscenichetto, col sipario tirato, c'é un gobbetto con un mandolino.
Il gobbetto comincia a suonare il mandolino, e il sipario si apre.
Nel palcoscenichetto non c'é niente: c'é tutto buio.
Dall'alto giunge la voce del burattinaio:

Voce del burattinaio: Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente. Questa non è solo la commedia di ciò che si sa, ma anche di ciò che non si sa. Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono, ma anche della verità che non si dice.

La platea fischia. Un giovanotto fa una pernacchia.
Si accendono le luci del palcoscenico: ma cosa illuminano? Una paretina, che fa da sfondo, una sola paretina di cartone color blu inchiostro.
E' notte.
Entrano Jago e Roderigo.

Jago (rivolgendosi al pubblico, ammiccando verso Roderigo come si ammicca verso uno scemo): Volete vedere come lo frego a questo? Guardate, eh! (fa l'occhietto al pubblico. Poi si rivolge a Roderigo):
Dunque! (facendo l'offeso e il cattivo) Ah, tu non ce credi, eh, che io odio Otello il Moro, non ce credi? E invece io lo tengo qui (si punta il dito sotto la gola).
Roderigo (incredulo, ma con una gran voglia di credere): E perché? Che t'ha fatto Otello il Moro?
Jago: Che m'ha fatto? (risataccia ironica e apocalittica. Poi diviene serio, duro e parla come un oratore). Ha fatto suo luogotenente Cassio, là, quel core de straccio! Cassio, quello che se 'mprofuma e se lava quattro volte i denti al giorno! Donnaiolo fracico! Pensa che luogotenente! E a me, ch'ero raccomandato dai pezzi grossi più importanti della città, me m'ha scartato! M'avesse detto: ah!
Roderigo: Ma tu sei servo suo, però, l'omo de fiducia! (sempre indagatore)
Jago (sferzante, ancora ridacchiante): Sì! Servo! Sapessi che radica che sono io! Te sembra che lo servo! E invece lo servirò io de barba e capelli! Morto, lo vojo vede! Poh, sputo (sputa per terra).
Roderigo: Quant'é?
Jago (allungando la mano, con altro tono, quasi professionale): Mille!

Roderigo gli dà mille lire, e Jago le intasca rapido, leccandosi le labbra.

Roderigo: Ma sei sicuro che riuscirò a portarmi a letto Desdemona, che quer fijo de 'na mignotta del negro s'é sposato? Dipende da te, eh! Io te le pago le tue ruffianate! Sii un ruffiano onesto!
Jago: Già stai a letto co' Desdemona! Già te la stai a spojà!
Basta che tu fai tutto per filo e per segno come stiamo d'accordo. Uno, due, tre, via! (come un direttore d'orchestra dà il segno, e l'orchestra parte)
Roderigo e Jago (insieme): A Brabanzio! A Brabanzio! Vecchio bavoso e sordo! Dormi, dormi! So' cavoli tua! Stai per diventà nonno de un negretto! Aòh! sveja! A rincojonito!

Entra Brabanzio con due soldati:

Brabanzio: Che c'é, chi è?
Jago: Semo noi, Roderigo e Jago. Ce conosci?
Brabanzio: Mbeh, che volete? E' questo er modo de venì a svejà la gente?
Jago: Lo sapete dove sta vostra figlia?
Brabanzio: Sta a letto, sta, dove deve stare?
Jago: Sì, a letto, ma nel letto de Otello il Marocchino! Pardon, il Moro, il Moro!
Brabanzio: Che?

Jago: L'ha rapita, d'accordo con lei, e se l'è sposata stanotte. E voi dormite, dormite!

Brabanzio: Giura ch'è vero!

Jago: Giuro, me potessi ciecà!

Brabanzio: Guardie! A me! Je ha fatto la fattura, quer negro maledetto! Je ha fatto la fattura! Io l'ammazzo, l'ammazzo, oh, dio, se l'ammazzo!

Tutti escono lanciati verso Otello il Moro. Ultimo esce Jago.

Jago: Che vergogna! Che vergogna!

Si volta verso il pubblico e gli fa l'occhietto.

Dissolvenza

SCENA VI. TEATRO. INT. NOTTE.

Siamo sotto casa di Otello il Moro. La paretina di fondo, anziché essere blu inchiostro è ora blu di Prussia abbastanza chiaro.

Entrano tutti, furibondi:

Brabanzio: Otello, Otello, vieni fuori!

Otello (comparendo): Che c'é?

Brabanzio: Dove l'hai messa, mia figlia, cannibale!

Otello: Vostra figlia l'ho sposata co' tutti i sacramenti!

Brabanzio: Sì, co' tutti i sacramenti! Tu quella l'hai stregata, je hai dato qualche filtro,poi l'hai rigirata come te pareva!

Jago: Sposato, s'é sposato co' tutti i sacramenti! L'ho visto io! Ve pare che er mio padrone farebbe 'na cosa del genere?

Brabanzio: No! Ce va liscio! Ma mo' je la faccio vede io!

Jago: Calma, calma! (si rivolge al Moro) Chiamate la fija! Fatejelo dì da lei!

Tutti: Sì, sì, sì!

Otello: Va beh! (chiamando verso l'interno) Desdemona!

Desdemona (dall'interno): Eh?

Otello: Viè giù! (a Brabanzio) Io je vojo bene a vostra fija, e pure lei a me! Mo' ve lo dirà lei stessa.

Compare Desdemona.

Desdemona: Ah papà!

Brabanzio: Fija mia! Che t'ha fatto, questo, che t'ha fatto! Dillo a papà tuo!

Desdemona: Non m'ha fatto niente, papà. Ancora niente... (abbassa vergognosamente la testa). Siamo appena rientrati dalla chiesa, dove ci siamo sposati. Io l'amo papà, e allora sono segretamente fuggita con lui e mi sono sposata. Che ho fatto male?... Non ti piace? (indica il Moro al padre)

Brabanzio: Ma non lo vedi che è brutto quanto la fame! Non lo vorrei nemmeno come patocco al portone, non lo vorrei!

Desdemona si getta protettrice tra le braccia di Otello:

Desdemona: Signore mio!

Otello e Desdemona si abbracciano.

Brabanzio (perplesso): E mo' che faccio?

Suonano trombe all'interno, e compare Cassio, bellissimo, e più alto di tutti almeno due spanne.

Cassio: Otello, Signore mio... Signori!

Jago si rivoge al pubblico verde di bile:

Jago: Eccolo, arriva Lui!

Tutti: Che succede? Che c'é?

Cassio: Mi manda il Doge. I Turchi stanno veleggiando verso Cipro, è la guerra! Otello, signore mio! Il Doge vi dà incarico di prendere il comando della flotta, e di partire domani stesso verso Cipro, per difenderla dai Turchi...

Desdemona: Bello! che bello! Vengo pure io a Cipro, eh Otello? Mi ci porti con te? La luna di miele a Cipro, che bello, uh che bello!

Otello: Sì, mia dolce Desdemona, tu starai al mio fianco, in questo viaggio!

Brabanzio: Andate, andate, e che Dio ve benedica, fija mia! Contenta te contenti tutti! Che destino... nero.

Se ne va, abbacchiato, verso sinistra.

Otello: Mo' annamo a dormì, che domani mattina tocca alzasse presto!

Cassio: Che faccia tosta, 'sti Turchi, però! Ma mo' gliela facciamo vedere noi!

Escono baldanzosi da sinistra.

Jago aspetta che Cassio sia uscito, e gli fa alle spalle un versaccio.

Roderigo: E mo', come la mettemo? Ridamme i miei soldi!

Jago: A pazzo! Che è colpa mia se vengono i Turchi?

Roderigo: Aòh, ma tu m'avevi promesso che io ero già a letto co' Desdemona... che già la stavo a spogliare... L'hai promesso, l'hai promesso!

Jago: Viè a Cipro pure te! Io le promesse le mantengo, a Roderigo!

Roderigo: A Cipro?

Jago: Eh, i vizietti se pagano... Tu pensa a portà la grana... Tanta, tanta, tanta, tanta, tanta grana! (fa l'occhietto verso il pubblico)

Cala il sipario.

Il pubblico appaude, non tanto convinto, magari, ma applaude.

Dissolvenza

SCENA VII. TEATRO. INT. GIORNO.

Buio fitto. Nel buio scende sulla platea la voce del burattinaio.

Si riapre il sipario.

Il gobbetto col mandolino suona una canzoncina appassionata, tenera, d'amore. Nel palcoscenico c'é una bella luce dolce, e il fondale è cambiato: ora c'é una paretina mezza azzurra e mezza grigia: il cielo e il mare di Cipro. Sulla riva del mare, ci sono Otello e Desdemona.

Desdemona si è messa vezzosamente alle orecchie, al posto dei sontuosi orecchini della scena precedente, degli orecchini fatti con due ciliege attaccate allo stesso gambo, come fanno i bambini. E come una bambina guarda tutta innocente, e piena di candida malizia romantica, il suo innamorato. Anche lui la guarda, tutto in brodo di giuggiole, sbattendo gli occhi.

Non sanno però, i due innocenti, che non sono soli. Jago e Roderigo, con aria diabolica li spiano, facendo capoccella da dietro le quinte.

Tra Desdemona e Otello, si svolge tutta una scena muta, piena di significati deliziosamente sciocchini e innocentemente erotici.

Desdemona fa tutta la vezzosetta, fiera dei suoi orecchini di ciliege, come una ragazzina.

Otello fa per prenderglieli, e lei si schermisce (come si farebbe per schermirsi da un bacio o una tastata...)

Lui insiste. Allora lei finalmente si lascia staccare gli orecchini di ciliege dalle orecchie.

Otello si mangia, pieno di significati erotici, una delle due ciliege; e poi offre l'altra a Desdemona, facendo l'atto di imboccarla.

Anche stavolta lei fa deliziosamente la smorfiosa, come si vergognasse, infine accetta, e si lascia mettere in bocca la ciliegia, arrossendo tutta, abbassando gli occhi, stringendosi pudica tra le spalle.

La stessa cosa avviene per l'altra coppia di ciliege.

Mangiate le ciliege del peccato, tutti e due guardandosi sospirano...

Desdemona: Signore mio diletto...

Otello: Ah, già... di letto... Vieni, vieni...

Si prendono per mano, e sdilinquendosi tutti se ne vanno pian piano... Nel suo agitarsi romantico, Desdemona lascia cadere distratta il fazzolettino, prezioso... Jago e Roderigo sbucano fuori da dietro le quinte...

Jago: Zozzoni!

Roderigo: Zozzoni il cavolo! Vorrei essere io in quel letto...

Ma Jago si è chinato a raccogliere a terra il fazzolettino, lo regge per la punta delle dita, si avvicina a Roderigo e glielo fa passare su e giù delicatamente davanti al naso.

Jago: Cassio! Cassio!

Roderigo: Cassio?

Jago: Cassio, Cassio!

Roderigo: Che Cassio vai dicendo?

Jago: Lo sai cos'é questo? Una fava per due piccioni...

Li abbiamo in mano... Che te credi che può durà tanto l'amore de Desdemona per Otello il Moro? Quello puzza che accora, je puzzano i piedi, je puzza er fiato, negro impestato! Lei finirà per aprire gli occhi... E a questo punto... CASSIO! Bello! Biondo! Profumato! Li mortacci sua! Libidinoso lui, libidinosa lei — 'sta santocchia! — vuoi che non succedaaaa... (si batte i due diti indici uno contro l'altro, con un gesto significativo) er patatràc?

Roderigo: Eh... (non ci capisce niente)

Jago (rifacendogli il verso da allocco): Eh... Se noi famo in maniera cheeee... (e rifà lo stesso gesto coi due indici che battono eroticamente uno contro l'altro) Otello che fa?

Roderigo interrogativo, alza la mano col pugno chiuso, solo con l'indice e il mignolo tesi: segno del cornuto.

Jago: Bravo! E io allora lo faccio schiattà dalla gelosia... deve dà le capoccia te ar muro dalla gelosia... Stamme bene a sentì: tu te travesti in modo che non te riconoscono, te presenti da quell'anima candida de Cassio, lo istighi, lo offendi, lo attizzi, fin che non fa quello che non deve fà...

Jago e Roderigo escono, mentre il pubblico, in platea, comincia a guardare inquieto e a lanciare qualche fischio.

SCENA VIII. DIETRO LE QUINTE. INT. GIORNO.

Nell'angoletto dietro le quinte dove si mettono gli attori in attesa che venga il loro turno di entrare nel palcoscenico, Otello accoglie Jago con uno sconcertato sorriso di innocente offeso, che ancora non si capacita della sua triste esperienza...

Otello: Ammazza, Jago, io te credevo tanto bono, tanto onesto... Un pezzo de pane... e invece quanto sei cattivo... Com'é?

Jago: Ssssst!

E sta ad ascoltare la voce del burattinaio, che sta per scendere, rivelatrice, dall'alto e dal buio...

SCENA IX. POSTO DEL BURATTINAIO. INT. NOTTE

Burattinaio: Nel frattempo Cassio, si era messo con una certa Bianca.

SCENA X. TEATRO. INT. NOTTE

La paretina di fondo è verdolina, in basso, azzurra in alto. Un giardino e il cielo di Cipro.

In questo giardino, stanno Cassio con una certa Bianca: una bella ragazza, libera di costumi, i seni mezzi fuori, e gli occhi ardenti d'amore.

Il gobbetto col mandolino, riattacca la tenera canzone che accompagna i convegni d'amore.

Cassio tiene in mano un *uccello*. Bianca tiene in mano un *nido*.

Segue una lunga scena muta, delicatamente allusiva...

Lei, innamorata cotta di lui, e si vede, dai suoi occhi, dal suo comportamento — gli allunga il nido, come per invitarlo, tra provocante e supplichevole, a mettere dentro l'uccelletto...

Ma lui fa cenno di no, dispettoso, e si tiene l'uccello contro il petto.

Lei gli allunga un'altra volta il nido, e lui di nuovo, dispettoso, ma affettuoso, le nega l'uccello.

Allora lei, desiste dall'offrirgli il nido, e allunga la mano, come per accarezzare l'uccelletto.

Lui glielo fa un po' sospirare: quando lei sta per accarezzarlo, lui glielo porta via da sotto la mano, facendo un lepido giretto su se stesso, con aria furba di chi fa uno scherzo galante, che presto finirà...

Lei allunga ancora la mano per accarezzare l'uccello; e lui l'alza in alto, come si fa per dispiacere ai ragazzini. Lei allunga la mano ancora, e lui stavolta, porta l'uccello fin quasi a terra, facendola chinare, e quando sta per toccarlo, egli si alza vivamente, facendo la solita piroetta biricchina...

Allora lei si ammusa e desiste, facendo l'offesa.

Lui le sorride consolatore, con delle smorfiette da innamorato: e le allunga l'uccello per tentarla...

Lei alza la mano per accarezzarlo, timorosa di restare un'altra volta con un palmo di naso per quello stupido scherzo...

Invece, stavolta, paternamente condiscendente, Cassio le fa accarezzare l'uccello. Dopo averlo ben accarezzato, lei prova di nuovo a offrire il nido a Cassio, per farvi mettere dentro l'uccello...

Egli, con un dolce, manierato sorriso fa per metterlo... quando si sentono delle voci e delle grida ostili...

Preceduti da quelle grida, irrompono nella scena due o tre giovani nobili ciprioti, capeggiati da Roderigo travestito...

Roderigo: Marrano, tu insidi le nostre ragazze... In guardia, figlio di un cane... Ti spanzo...

Cassio: Brutto maleducato...

Sguaina la spada, e si butta su Roderigo, che, spaventato, scappa via...

Roderigo: Aiuto mamma!

Ma un altro nobilotto cipriota si fa avanti, e comincia un duello all'ultimo sangue. Che finisce con il ferimento del cipriota. Ma in quello, attratto dal rumore, e, evidentemente, da Jago, entra Otello con due o tre soldati.

Otello: Fermi! Che cosa succede qui! La volete piantà?

Cassio: 'Sti disgrazziati m'hanno assalito, signore mio!

Ciprioti: Egli insidia l'onore delle nostre donne, signor Governatore! Scandalo! Scandalo!

Otello: Vergogna! Il mio luogotenente! Vergogna!

Jago (ipocrita): Chiudete un occhio, signor Otello, è giovane... é bello... che male c'é...

Otello: No, no, niente indulgenza! Ha sbagliato e deve pagare! Fossero tutti come te! Meno male che ci ho te al mio fianco, onesto Jago! Quanto a te Cassio, va a fare il luogotenente di qualchedun altro! Per me, hai chiuso!

Cassio: Ma...

Otello: Buona notte! Andiamo, mio fedele Jago! Meno male che ho te al mio fianco! Tu sei buono, ingenuo, onesto, e credi che tutti siano come te! Ringraziando il Signore, fin che avrò te vicino, potrò dormire tranquillo! Andiamo, mio onesto Jago!

La platea fin all'inizio di quest'ultimo discorsetto aveva cominciato a rumoreggiare. Ma adesso esplode indignata.

Dalla platea: Non è vero, non è vero! Sta attento, Otello, quello ti vuol rovinare! E' un infame! Ecc. ecc.

Dissolvenza

SCENA XI. TEATRO. INT. NOTTE.

La paretina è quella azzurra e grigia: mare e cielo di Cipro.

Sulla riva del mare, c'é Desdemona. Ma è proprio una ragazzina, questa Desdemona! Ci ha in braccio una bambola, proprio una bamboletta di quelle che tengono in braccio le ragazzine, e la culla: e, cullandola, le canta pure una canzoncina — sempre come le ragazzine, ma quelle piccole piccole, di cinque sei anni...

Desdemona: Povera bambina.
è morta per amor
povera bambina
è morta per amor
La gente che qui passa
le getterà un bel fior...

Ma ecco che si presenta davanti a lei, tutto compunto e abbacchiato, col cappello in mano, Cassio.

I due si guardano, lei infantilmente stupida, lui tutto confuso... Poi Cassio rompe balbettando il silenzio...

Desdemona: Signor Cassio!

Cassio: Signora Desdemona...

Desdemona: Come siete stato carino a venirmi a trovare...

Cassio: Vede, signora Desdemona... è che... che... vorrei chiedervi una gentilezza...

Desdemona (tutta contenta di essere importante e buona): Uhhh, una gentilezza... sì... sì... una gentilezza...

Cassio: Ecco, l'altra sera... (ma non può continuare perché si emoziona e si commuove talmente che si mette a piangere)...

Desdemona (per contagio, si mette a piangere anche lei, quasi il suo tenero cuore non chiedesse di meglio)

Cassio: ...l'altra sera... (e giù un altro pianto) ...stavo con una mia amica...

Desdemona (coi riflessi prontissimi, con l'aria di rimprovero che si ha verso chi ha commesso qualcosa di birichino): He! he!

Cassio (confuso e pentito come una mammoletta): Mbeh... Stavo lì tutto tranquillo, quando dei giovinastri mi hanno assalito... loro, son stati... io mi sono soltanto difeso... Così abbiamo fatto un po' di caciara... allora vostro marito è venuto e mi ha licenziato... (e giù un altro piantarello, più sconfortato ancora).

Desdemona: Uh... povero Cassio... allora siete disoccupato... (é molto preoccupata della cosa)

Cassio (asciugandosi le lacrime): Signora Desdemona! Perché non parlate voi con vostro marito... non mettete una buona parola... Son sicuro che a voi non vi può dire di no... Aiutatemi voi!

Desdemona: Sì, sì... voglio proprio farla questa buona azione... voi siete così giovane, così carino... con tutto il cuore, con tutto il cuore!

Cassio: Ecco là vostro marito che arriva... E' meglio che non mi faccia vedere ...Vado... Addio, sono nelle vostre mani...

Desdemona: Addio... (fra sé) Che bravo ragazzo...

E riprende a giocare con la sua bambolina, cullandola, e cantandole la canzoncina (che continuerà fuori campo: Non ho tazza, chicchere bicchier — per dar da bere — a lei cavalier... — Povera bambina — è morta per amor — povera bambina — è morta per amor...).

Sono nel frattempo entrati Otello, Jago — e, dietro, come un'ombra, Roderigo (che guarda sospirando Desdemona).

Jago (pieno di intenzioni): Mmmmh... (si batte l'indice contro il naso in segno di cosa balorda)... Questa non me l'aspettavo...

Otello: Che?

Jago: Niente, niente... Eh, occhio non vede, core non dole!

Otello: Ma non era Cassio quello che stava accanto a Desdemona?

Jago: Proprio così!... Però è un bravo ragazzo, eh!

Desdemona si accorge della loro presenza e corre verso Otello.

Desdemona: Signore mio! Devo chiedervi un grande, un grande piacere!

Otello: Chiedi, chiedi e sarà fatto!

Desdemona: Davvero, davvero! Dite: giuro!

Otello: Giuro!

Desdemona: Rimettete Cassio al suo posto... Che male ha fatto, dopotutto! E tanto perbene, tanto serio, tanto simpatico, poverello!

Otello: Ah, Cassio!

Jago (un po' a Otello un po' al pubblico): Era Cassio, era proprio Cassio!

Desdemona: Allora? Lo perdonate? lo riprendete in servizio? Eh?

Otello (tra i denti): Sì, sì... Ho detto di sì, basta.

Desdemona: Oh, oh grazie, grazie!

Gli molla du bacetti da ragazzina sulle guance e va via saltellando felice.

Jago: Mah!

Otello: Perchè dici: mah?

Jago: He!

Otello: Perchè dici: he?

Jago: Beh, certo Cassio colpa non ce l'ha! Lui è giovane, bello... di carnagione bianca (allusivo)... Ma chi se lo sarebbe aspettato; da Desdemona!

Otello (già sconvolto, in preda a una oscura e inspiegabile rabbia): Ma che, ma che?

Jago: Come siete nero! Pare che mi volete magnà!

Otello (ancora più alterato): Come sarebbe a dì chi se lo sarebbe aspettato da Desdemona...

Jago: Signore mio! Io sono un uomo onesto, sincero...

Fischi dalla folla.

Jago: Quello che ciò nel cuore ce l'ho nella bocca...

Nuovi fischi dal pubblico.

Jago: Quello che volevo dire è che Desdemona é come tutte le altre...

Nuove proteste dal pubblico, di fronte a tanta spudorata menzogna.

Otello (scandalizzato e costernato): Desdemona come tutte le altre?

Jago: Eh! E' proprio così! Mo ve l'ho detto e sto co la coscienza a posto...

Otello: Se è vero, la sventro! Je tiro il collo come a 'na gallina...

Jago: Eh, purtroppo, per essere vero è vero...

Otello: E come lo sai?

Jago (cambiando tono, quasi con pazienza e distacco): Aòh, se ce volete credere, ce credete, se non so' cavoli vostra... Mica ce l'ho io le corna!

Violentissime proteste del pubblico (Non è vero! Nun gli date retta, sor Otello! E' un boia! Desdemona è 'na santa! ecc. ecc.)

Otello: Io, ciò le corna?

Jago: Eh già! E se non credete venite con me stasera, e ve dò la dimostrazione che quello che ho detto è la sacrosanta verità!

Dimostrazione violenta del pubblico (Bugiardo! Infame! Quale verità! Quale verità!).

Otello: Giglio mio! Pecorella mia! Che m'hai combinato! Ma io t'ammazzo, t'ammazzo... Oh Dio, se t'ammazzo... Addio, a stasera, onesto Jago, mio unico amico...

Se ne va mentre il pubblico urla: No, no, no, quello è il tuo peggiore nemico, ecc. ecc.

Appena uscito Otello, Jago tira fuori dalla saccoccia il fazzoletto di Desdemo-

na, e lo ripassa diabolicamente, reggendolo per l'indice e il pollice, sotto il naso di Roderigo, che s'è avvicinato.

Jago: Lo vedi questo bel fazzoletto? Lo vedi? che bel regaluccio per Cassio, eh, che bel regaluccio!

Vai, daglielo: questa sera dev'essere suo!

Ed ecco che gli prende una specie di attacco di pazzia, e ridendo satanicamente, comincia a urlare:

Onesto Jago, amico mio, mio fedele, me fido solo de te... ah, ah, ah, ah, ah, ah, me fido solo de te, ah, ah, ah, ah, ah, ah! Ah ah ah ah ah ah!

Bordate assordanti del pubblico verso Jago, mentre esce.

SCENA XII. DIETRO LE QUINTE. INT. NOTTE

Nuova pausa tra le quinte.

Otello il Moretto è lì, con gli occhi spalancati e sgomenti.

Egli guarda, interdetto, rientrare Jago, che ancora sta sghignazzando...

Otello: Ma allora te eri proprio così! Lo sai che me fai schifo?

Jago lo guarda diventando improvvisamente serio e dolce, un vecchio, paziente filosofo:

Jago: La nostra vita è come una polenta. Prende le forme della caldara dov'é rovesciata. Ma qual è questa forma? La forma della superficie della polenta contro la parete della caldara, o la forma della parete della caldara che contiene la polenta?

Noi siamo la polenta, e il giudizio degli altri è la caldara...

Otello: Non ciò capito un cavolo, comunque, io me giudico da me che pure io faccio schifo, mica solo voi. Perchè, perché devo esse così diverso da come me credevo?

Jago: Eh, figlio mio, noi siamo IN UN SOGNO DENTRO UN SOGNO.

SCENA XIII. TEATRO. INT. NOTTE

I due gobbetti suonano sui mandolini un'aria tragica.

Il sipario si apre. Siamo nel giardino (paretina metà verde marcio metà azzurra).

La testa di Otello fa capoccella da dietro una quinta spiando. Come entrano in scena Jago e Cassio, Otello ritira immediatamente la testa, nascondendosi. Ma ogni tanto torna a sporgersi, per seguire meglio il colloquio che si svolge davanti a lui.

Jago (a voce bassa): Tempi duri, eh, luogotenente!

Cassio (rispondendo anche lui, come per contagio, a voce bassa, e del resto molto abbacchiato): Eh, non me ne parlate! (gli vien quasi da piangere, con una smorfa da ragazzino).

Jago (sempre a voce bassa): Certo che se dipendesse da Bianca — anzichè da Desdemona — le cose s'aggiusterebbero subito... (alla parola Desdemona, la voce di Jago comincia a alzarsi, ostentatamente, fino a divenire fortissima).

Cassio (illuminandosi e ridacchiando al pensiero di Bianca, con repentino passaggio d'espressione — ma conservando però un'intima mortificazione di fondo): Eh, già!

Jago: Certo s'è presa una cotta per voi quella donna!

Cassio (sempre ridacchiando, e alzando anche lui, meccanicamente la voce): Eh, modestamente!

Jago: Ma è vero quello che dicono? Che ve la trovate sempre attaccata, giorno e notte, come una mignatta?

Cassio (ridendo apertamente): Povera illusa! Ah, ah, ah!

Jago (con aria diabolica, cercando la confidenza ma parlando sempre a voce alta): E dite un po'... (ridacchia con finto imbarazzo). Com'è a letto? E' bona, è bona... (e finisce l'indiscrezione con dei gesti interrogativi, sul comportamento erotico della donna) Eh?

Cassio: Ah, ah, ah, ah! E, 'na zozzetta! Però, però... (oscenamente allusivo).

Ma ecco che a Jago viene un improvviso raffreddore; tossisce, tossisce, e infine starnutisce ripetutamente...

Jago: Mannaggia al clima de Cipro, mannaggia! Me son preso un raffreddore! Aaah (con naturalezza quasi incurante, fingendo di avere dimenticato il fazzoletto a casa). Scusa, Cassio, ci avresti per caso un fazzoletto...

Cassio: Tie ce mancherebbe... (e ride, ancora col pensiero immerso nell'immagine di Bianca).

Estrae il fazzoletto di Desdemona e lo allunga a Jago.

Questi fa tutta una lunga moina, prende il fazzoletto, lo alza, lo agita, lo mette in mostra: insomma soffiarsi il naso è tutta una cerimonia; e infine...

Jago: Che bel fazzoletto che tenete... Ve l'ha dato lei, eh? E' un regaluccio suo... (ride diabolico).

Cassio: Embèh...

E' giunto il momento di congedare Cassio. Jago lo fa brutalmente, senza tante storie; allunga la mano a Cassio, dicendo:

Jago: Beh, addio... aaa Cassio! E tanti auguri...

Cassio, congedato, se ne va.

Cassio: Ciao...

Otello sbuca fuori dal nascondiglio come un forsennato.

Il pubblico, che per tutto il colloquio tra Jago e Cassio, aveva protestato e rumoreggiato, qui scoppia, avvertendo Otello del tradimento (« Otello, apri l'occhi! » « E' stato Jago a dà a Cassio quel fazzoletto » « Cassio non parlava de Desdemona! Parlava de Bianca! A disgrazziato pure a te! Magara tocchi Desdemona te facciamo vede noi! » Ecc. ecc.).

Otello: A pezzi, le faccio! Le corna... a me!
Jago: 'Sta zozzona!
Otello: E con un mio inferiore!
Jago: Doppia zozzona!
Otello: Non merita altro che la morte!
Jago: Sì, sì, sì, la morte!
Otello: Eppure che pietà, Jago! Ah, Jago, Jago, che pietà!
Jago: Ma quale pietà, quale pietà! Ma che siete un omo pure voi!
Otello: Preparami un veleno, per stanotte!
Jago: Macchè veleno. Strangolarla, dovete, proprio nel letto dove v'ha messo le corna!

E fa le corna verso di lui!

Indescrivibili proteste del pubblico: il baccano è infernale. Della gente é già in piedi pronta a salire sul palcoscenico a fare giustizia di Jago e di Otello.

Voce del burattinaio: Calma, calma! Ragionate! Cercate di capire!

SCENA XIV. DIETRO LE QUINTE. INT. NOTTE.

Tra le urla infernali del pubblico, Jago e Otello entrano dietro le quinte.
Tutti e due sono sconvolti; ma Otello, che è giovane, non si sa dominare...

Otello: So' un assassino! So' un assassino! Chi se lo credeva! Io, io so' un assassino, mannaggia!...

Si rivolge verso l'alto, al Burattinaio...

Otello: A sor Maè! Ma perché io credo a Jago? Perché so' così stupido?
Burattinaio: Forse... è perchè **sei tu, che vuoi ammazzare!**
Otello: Come? Me piace ammazzare? E perchè?
Burattinaio: Forse... perchè a Desdemona piace essere ammazzata...
Otello: Ah! E' così? (ha una faccia sconvolta dal terrore e dalla meraviglia).
Burattinaio: **Forse**, è così.
Otello (rivolgendosi a Jago): Ma allora qual è la verità? Quello che penso io de me, quello che pensa la gente o quello che pensa quello là dentro...
Jago: Mah... Qualcuno dice che la verità non c'è... qualcuno dice che la verità è 'na media de tutte le verità diverse che ce stanno... Ma tu non dà retta a nessuno de questi... Perché c'è, la verità.
Otello: E qual è?
Jago: Senti qualcosa dentro di te? Concentrati bene! Senti qualcosa? Eh?
Otello (dopo essersi ben concentrato): Sì... sì... sento qualcosa... **che c'è**...
Jago: Beh... Quella è la verità... Ma ssssst, non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più...

SCENA XV. TEATRO. INTERNO NOTTE.

La paretina del fondo è di un bege o di un mauve o di un marroncino dorato.
Siamo dentro la camera da letto di Desdemona.
Desdemona è pronta a andare a dormire in camicia da notte.
I due gobbetti hanno intonato la musica romantica d'amore, una tenera serenata napoletana.

Desdemona: Che notte d'incanto! Quante stelle! Brrrr, e che bel freschetto... (tremando di felicità). Fra un poco verrà il mio amore... Ah...
Suvvia, diciamo le preghiere della sera...

Si inginocchia, e comincia, innocente, a recitare le sue preghiere.

Desdemona: O vieni sonno, e vieni all'ora buona
che in Paradiso si canta e si suona.
chi la dice, chi la sa,
in Paradiso se Dio lo vorrà.
Gesù Giuseppe e Maria
vi dono il cuore e l'anima mia.

Otello e Jago fanno capoccella da dietro le quinte, con facce di assassini.

Jago (piano): E' suonata la sua ultima ora! Avanti!

E sospinge brutalmente Otello.

I due gobbetti interrompono la dolce serenata e attaccano una musica disperata...

Desdemona: Mio signore!
Otello (grugnendo): Mh!
Desdemona: Allora cos'hai deciso, per Cassio... Chissà come starà in pena, povero giovane!

Otello le dà uno schiaffone...
Presa alla sprovvista da quella brutalità, Desdemona scoppia in un pianto di ragazzina.

Desdemona: Ahio! Signore mio!
Otello: Hai detto le tue preghiere?
Desdemona: Sì, mio signore... (lo schiaffo ricevuto ha aumentato il suo rispetto e il suo amore) però che schiaffo m'avete dato! E' il primo schiaffo che piglio! Se volete darmene un altro... (ha un ambiguo sorriso di sottomissione).

Otello le dà un altro schiaffo...

Desdemona: Ahio, mio signore! Che mano pesante, avete...
Otello: Adesso te ne accorgerai... Ma prima pensa se hai chiesto perdono a Dio di tutti i tuoi peccati... Non voglio uccidere anche la tua anima: l'anima no!
Desdemona: Uccidere, avete detto... (sempre con l'aria ambigua, terribilmente innocente).
Otello: Sì, uccidere, uccidere...

(Il pubblico è in piedi, rumoreggiante, sospeso, pronto a intervenire nel caso che Otello arrivi a fare quello che non si deve fare: « No Otello, no! Quella è innocente come una colomba! » ecc. ecc.).

Desdemona cade atterrita in ginocchio: ma come una vittima si offre al carnefice.

Desdemona: Ma che male ho fatto perchè mi dobbiate uccidere!
Otello: Pensa a tutti i tuoi peccati, baldracca!
Desdemona: L'amore per voi è tutto il mio peccato!
Otello: Ah, sì? E Cassio? Dove lo metti Cassio?
Desdemona: Cassio?
Otello: Sì Cassio, Cassio!

L'afferra brutalmente, pronto ad ammazzarla...

Il pubblico è folle di rabbia, per l'ingiustizia che vede perpetrare davanti ai suoi occhi e i suoi urli di protesta si fanno sempre più alti.

Jago: Daje, forza! Quanto ce metti a strozzarla! Che aspetti, daje!
Otello: Muori!

Desdemona divincolandosi riesce a svincolarsi.

Desdemona: Vuoi proprio uccidermi subito? Aspetta almeno domani!
Otello (riafferrandola): Ah, fai resistenza?
Desdemona: Lasciami almeno mezzora!
Otello: No, subito!
Jago: Bravo!

Otello fa definitivamente l'atto di strozzarla.
Ma gli spettatori, che erano già in piedi, furenti, pronti a intervenire, come un'ondata irresistibile, invadano il palcoscenico, urlando. Gli uomini si buttano su Otello e Jago, e li linciano, finendoli a coltellate.
Le donne vanno intorno a Desdemona a sostenerla, ad asciugarle le lacrime, a consolarla (« Signorina bella, non è niente! Non ce pensà più! Un bicchiere d'acqua! » Ecc. ecc.).
Altri ancora vanno dietro alle quinte a prendere Cassio e lo portano in trionfo: il trionfo dell'onestà e dell'innocenza.

Durante tutta questa baraonda infernale, i due gobbetti non hanno cessato di suonare il commento coi loro mandolini: e hanno intonato un « can-can » indiavolato.

SCENA XVI. RIPOSTIGLIO. INT. GIORNO

Tutti i burattini sono di nuovo appesi alla loro rastrelliera, nel silenzio del ripostiglio, in cui filtrano le misteriose voci del mondo. Ma ne mancano due: Otello e Jago.

Gli altri sono profondamente tristi per la loro tragica assenza. Le due donne, Desdemona e Bianca piangono. Gli uomini sospirano cupamente angosciati. Insomma, è proprio come quando c'è un funerale.

Brabanzio (con gli occhi persi, povero Vecchio): Mah!

Breve silenzio, in cui quel « mah » ha reso ancora più visibile la commozione.

Cassio: Eh, caro Brabanzio, che ce voi fà? Una volta per uno tocca a tutti, tocca a tutti... (lotta con incredibili smorfie contro le lacrime).

Roderigo (anche lui con la voce rotta tanto da non riuscire quasi a spiccicare le parole, quasi l'originale concetto che sta per esprimere lo travolgesse dalla commozione): Erano i migliori... i migliori di tutti noi...

Tacciono ancora un po', angosciati.

Ed ecco che nel brusio del mondo di fuori, si alza una bella, nitida voce che canta; e, cantando, si fa sempre più vicina.

Bianca (allarmata, sconvolta). Eccolo, eccolo che arriva... Mo' se li porta via...

Desdemona (con commozione più solenne e quasi sacerdotale): Addio Jago... Addio Otello... Addio per sempre (e scoppia buffamente in un pianto di ragazzina).

SCENA XVII. CORTILETTO. EST. INT. GIORNO.

Nel cortiletto davanti al teatrino non si vede anima viva: è un cortiletto interno, con le solite paretine color liquerizia, incrostate di una sporcizia levigata come un'opera d'arte. Niente cambia rispetto all'interno, se non che sono più forti e miracolosamente vicini le voci e i rumori.

Tra queste voci e rumori si stacca ancora più nitida da voce dell'immondezzaro che canta.

Davanti a una porticina, tra due enormi bandoni di immondizia e altri rifiuti ci sono anche i corpi straziati di Otello e Jago.

La voce dell'immondezzaro tace improvvisamente. Il silenzio si fa profondo e cupo.

Ed ecco l'immondezzaro che entra col suo camioncino scassato; scende, carica l'immondezza all'interno del camion, e tra questa immondezza getta dentro anche i corpi di Jago e Otello.

SCENA XVIII. CAMION IMMONDEZZA. INT. GIORNO.

Ed ecco i corpi straziati di Otello e Jago, nel buio del loro carro funebre. Nella tenebra si vedono solo i loro occhi spalancati e imploranti.

Con un rumore terribile, seguito da un rullio ancora più terribile, il camion parte. I due sballottati là dentro, cominciano a urlare spaventati:

Otello (strilla)

Jago (strilla)

SCENA XIX. CABINA CAMION. INT. EST. GIORNO.

L'immondezzaro riprende spensierato e potente a cantare.

Immondezzaro: (canzone)

SCENA XX. STRADE CITTA' EST. GIORNO

Passaggio del camion lungo un alto argine, ai limiti della città, in un luogo qualsiasi e caotico.

Voce dell'immondezzaro: (canzone)

SCENA XXI. CAMION. INT. GIORNO

Jago e Otello sono sballottati nell'immondezza, in quel buio orrendo, assordante e puzzolente, dove solo i loro occhi brillano di terrorizzato stupore.

Otello: (si lamenta)

Jago: (si lamenta)

Voce dell'immondezzaro: (canzone)

SCENA XXII. ARGINE CAMPAGNA PERIFERIA. EST. GIORNO.

Il camion dell'immondezzaro si profila, sagoma nera contro il cielo, correndo lungo un argine.

Intorno c'è il cielo, il cielo! E tutta la città! L'altro mondo, il mondo sotto il sole!

Veramente tutto è molto sporco, abbandonato, miserabile. I palazzoni lontani, qualche catapecchia, fichi sbilenchi, orti in rovina.

Ecco che il camion si ferma in un punto dell'argine, la cui scarpata è estremamente variopinta: l'immondezzaio.

Con calma, l'immondezzaro esce dalla cabina di guida, apre lo sportello posteriore del suo camion, e tutte le cose morte di cui il suo camion è pieno, rotolano come una colorata valanghetta giù per la scarpata.

Anche i corpi di Otello e di Jago.

Una lunga soggettiva, che fa rigirare vertiginosamente terra, cielo e immondezza, dei due corpi che rotolano, urlando di spavento.

Finchè l'obiettivo, immobile, punta in alto, contro l'immenso cielo azzurro dove corrono veloci delle bianche nuvole.

Nella faccia spaccata e gonfia di Otello gli occhi luccicano di ardente curiosità, di intrattenibile gioia.

Anche gli occhi di Jago guardano strabiliati e in estasi quello spettacolo mai visto del cielo e del mondo.

Otello: Iiiiih, che so' quelle?

Jago: Sono... sono... le nuvole...

Otello: E che so' le nuvole?

Jago: Boh!

Otello: Quanto so' belle! Quanto so' belle!

Jago (ormai tutto in comica estasi): Oh, straziante, meravigliosa bellezza del creato!

Le nuvole passano veloci nel gran cielo azzurro.

CHE COSA SONO LE NUVOLE? (III ep. di **Capriccio all'italiana**; **r. e sc.**: Pier Paolo Pasolini; **f (technicolor)**: Tonino Delli Colli; **scg. e cost.**: Jurgen Henze; **m.**: Domenico Modugno; **mo.**: Nino Baragli; **int.**: Totò **(«Jago»)**, Ninetto Davoli **(«Otello»)**, Laura Betti **(«Desdemona»)**, Adriana Asti **(«Bianca»)**, Franco Franchi **(«Cassio»)**, Ciccio Ingrassia **(«Roderigo»)**, Francesco Leonetti **(il burattinaio)**, Domenico Modugno **(il netturbino)**, Carlo Pisacane **(«Brabanzio»)**, Luigi Barbieri, Mario Cipriani, Piero Morgia **(altri burattini)**; **pr.**: Dino De Laurentiis; **distr.**: Dear-United Artists; **o.**: Italia, 1967; **dur.**: 22' circa.

Dopo "I visionari,,

Dopo **I visionari, Stefano junior,** un film di quaranta minuti prodotto per la RAI-TV.

Ho accettato di realizzarlo perchè mi era concessa piena libertà sulla scelta dell'argomento, nessun controllo sulla sceneggiatura e, inoltre, avevo voglia di raccontare la storia di un ragazzino.

Purtroppo ho avuto la sconsideratezza di riuscire a girarlo con un « budget » bassissimo, il che ha voluto dire lavorare in fretta e chiedere sacrifici alla troupe. Due cose che non si devono assolutamente fare: il risparmio patriottico è detestabile.

Stefano junior si divide idealmente in quattro parti.

La prima è decisamente neorealistica e fa da fondamenta dell'intero film. Preannuncia una storia priva di grandi fatti, racconta quietamente, più pensando all'Olmi di **Il tempo si è fermato** che a Rossellini. Non c'è commento musicale, non ci sono inserti arbitrari (tranne uno per confermare la regola, l'inquadratura 10, al deposito dei tram).

La seconda è una grande parentesi musicale. Nella prima sequenza: un concerto di Mozart, il secondo tempo; nella seconda: una canzone di Shirley Temple. Fra uno Straub molto meno severo (gli inserti di Stefano, n. 46, 48, 57 ecc., che, ahimè, interrompono, per una mia tenerezza mediterranea, il piano sequenza) e uno Stanley Donen senza technicolor.

La terza parte — il lavoro di Stefano, la pausa al flipper — è praticamente muta (l'eccezione: la poesia di Rimbaud letta dal Fratello: una ridicola lingua italiana di traduzione, stupendamente vivificata dalla voce del mio amico romano amorevolmente trasformatosi in attore), filmata come una comica. Macchina ferma, i personaggi entrano da destra e escono da sinistra: Rossellini e Olmi che diventano **Charlot manovale.** Un certo numero di arbitri, sonori e visivi, la voce fuori campo.

Queste seconda e terza parte, però, restano impregnate di neorealismo. E' su questo strato coriaceo che si esercita la mia attitudine di « visionario ». Una strada che non è più una strada, un sonoro che si volatilizza e lascia il posto al rumore d'un proiettore a 16, un'edicola che si bagna di ricordi adolescenziali.

La quarta parte dovrebbe essere il risultato dell'operazione compiuta nelle prime tre, il clou del pastiche, il trionfo della convenzione che diventa verità cinematografica, cioè cinema bello.

Insomma servirsi di tutto per raggiungere due scopi: conoscere Stefano e chiarire le mie idee su un ragazzino che lavora, come Stefano.

« Naturalmente, queste sono soltanto parole », la vitalità accesa in me da certe letture (**Lettera a una professoressa** soprattutto) è arrivata molto mitigata, se resiste ci riesce per contrasto. Le quattro parti, comunque, restano omogenee; il pastiche non intacca che minimamente lo stile e **Stefano junior** diventa un film tenero e triste su un ragazzo che subisce un'umiliazione. E forse è questo che mi fa sperare d'essere un autore (1).

MAURIZIO PONZI

1) La sceneggiatura che segue non ha pretese letterarie, è riscritta alla moviola nei due o tre giorni che hanno preceduto il mixage.

"Stefano junior"

di Maurizio Ponzi

"Io nella rada seguivo un fanciullo incantato
solo di sè, fra rare luci. Io solo
tenevo il fanciullo sospeso nel mondo".

Sandro Penna

Musica: Mozart, ouverture di « Bastien e Bastienne ». K. 50

RAI Radiotelevisione Italiana presenta
una produzione « Cinema » s r l
Stefano junior

Una foto fitta di bambini a scuola. Zoom su uno di essi. Al pp appare la scritta «Chaplin a 7 anni».

con Massimo Martini... Stefano
Stefano Ardinzone... il Fratello

Una foto di Rimbaud.

Agnese Pittalunga... la padrona
Carlo Marotti... un amico
Carmela Maggiore... la madre
e con Massimo Sarchielli... il padre

Una foto con panoramica dal basso verso l'alto di Marlene Dietrich a 4 anni.

aiuto regista... Sergio Elia
costumi... Lina Nerli Taviani
scene... Isabella Genoese

Una foto di Mozart bambino.

Musica W. A. Mozart

Una foto di Shirley Temple.

Fotografia... Angelo Barcella

Una foto, con zoom avanti, di Proust al liceo.

Prodotto da Giancarlo Di Fonzo e Giuseppe Francone

Una foto di Jean Vigo a 15 anni.

Scritto e diretto da Maurizio Ponzi

Appare un cartello con disegnati una fila di pupazzetti alcuni dei quali sono cancellati da una croce. Lo schema è sul tipo di quelli contenuti in « Lettera a una professoressa ».
In alto c'è scritto « Il media, alunni respinti ».
Dopo una panoramica, leggero zoom su uno di essi. Sotto c'è scritto «Stefano».
Appare un cartello:

Anche Stefano è timido
a scuola era svogliato
a un esame sembrò cretino.
Insomma:
il meglio dell'umanità.

Fine musica.

I

Camera da letto di Stefano e suo Fratello. Alba.

1. PPP di Stefano coricato ad occhi aperti. Lo sguardo è verso l'obiettivo.
2. Finestra semiaperta. S'intravede un ramo agitato dal vento.
3. Lenta panoramica su un tavolo su cui sono appoggiati oggetti come: un mappamondo, libri, quaderni, un atlante scolastico.
4. Lenta panoramica su una parete sulla quale sono appesi: scudetti, foto di automobili da corsa, di una squadra di calcio.
5. Lenta panoramica su un corpo coricato e coperto. La panoramica si ferma sul PP del Fratello maggiore che dorme.
6. Fig. intera di Stefano che si alza dal letto.
Panoramica da sinistra a destra fino al letto dove dorme il Fratello, poi da destra a sinistra a riprendere Stefano che in punta di piedi sta uscendo dalla stanza.
7. Fig. intera di Stefano che esce e attraversa il corridoio.

Cucina. Alba

8. Fig. intera di Stefano che entra in cucina. Va verso il lavandino e si versa un bicchier d'acqua.
9. Mezza figura di Stefano che beve e si accosta alla finestra. Guarda fuori.

Deposito Atac dei tram. Alba.

10. Totale del deposito. Una vettura in esercizio come « 14 », va, lentamente, verso l'uscita.

Cucina.

11. Fig. intera del padre che entra in cucina.

Padre: Com'è che già sei alzato? Le sei e mezza...

12. Mezza fig. di Stefano, come 9, che guarda il padre.
13. Mezza figura del padre che si avvicina ai fornelli per fare il caffè. Entra in campo Stefano che gli toglie di mano la caffettiera.

Stefano: Il caffè é fatto. Lo riscaldo io.
Il padre dà un colpetto affettuoso a Stefano e va a sedersi al tavolo. La macchina lo segue.

Padre: Oggi attacco alle sette e mezza.

14. Mezza figura di Stefano che riscalda il caffè.

Padre (fuori campo): Come te trovi all'edicola?

Stefano: Bene. Capirai, per quello che devo fa'.

15. PP. del padre.

Padre: Oggi parlo della cosa tua. Chissà, magari fra qualche mese... Così la mattina annamo a lavora' insieme...

16. Stefano, come nella 14, continua a occuparsi del caffè.

Padre (fuori campo): E i giornali stranieri te li sei imparati?
Stefano prende il pentolino con il caffè caldo, poi si ferma.

Stefano: Vogue, Life, Le Figaro, France soir, Nouvel Observateur, Stern, Time, Elle, L'humanité, Vogue uomo.

17. PP del padre che sorride mentre Stefano parla.
18. Leggera panoramica. Stefano versa il caffè in due bicchieri. Poi si siede accanto al padre.

Padre: Ammazza che campione sei!
Stefano e il padre bevono.

Padre: Ce n'è rimasto pe tu' madre e tu' fratello?

Stefano: Ce n'è poco.

Padre: Dai, rifallo, va'.

19. PP di Stefano che sorride con un filo d'imbarazzo.

Stefano: Se vengo a lavorà con te, a mamma je compramo la lavatrice...

20. Come la 18. Stefano s'alza in fretta. Per timidezza. Lieve panoramica. Ripone lo zucchero e il pentolino.

Camera da letto di Stefano e suo Fratello.

21. PPP. del Fratello che dorme.

22. PP di Stefano di fronte a uno specchio. Si pettina. Cerca di farsi la riga e ogni tanto guarda verso sinistra. Non è soddisfatto e la disfa.

23. PP di Stefano visto di profilo. In secondo piano il Fratello addormentato. Stefano continua a cercare la riga come quella del Fratello.
(Suono clackson moto)
Stefano corre alla finestra, guarda giù, fa sì con la testa, poi percorre la stanza in punta di piedi, si toglie i pantaloni del pigiama e ne infila un paio di flanella.

Scale.

24. 25. 26. 27. Figura intera di fronte, di spalle, dall'alto e ancora di spalle di Stefano che corre giù per le scale.

Strada.

28. Figura intera del padre seduto su una lambretta. Guarda su.

29. Schermo nero per un attimo, poi Stefano va verso il padre che aspetta il secondo piano.
Il padre gli porge un orologio.

Padre: Tiè, e cerca di non romperlo.

Stefano: Che m'o regali? E tu?

Padre (fuori campo): Tu non te sta a preoccupa'. C'ho quello da tasca io.

30. PP di Stefano.

31. Come la 29. Il padre, brusco, spinge Stefano verso il portone.

Padre: Va', chè prendi freddo.
Il padre se ne va e Stefano rientra, venendo verso di noi.

Scale

32. PP di Stefano baciato dalla madre che entra in campo rapidamente.

Madre: Non fa' tardi stasera.

33. PP del Fratello come 32.

34. Fig. int. madre sulla porta di casa.

Madre: State attenti a pijà il tranve. E tu stà attento a tu' fratello.

35. Stefano e il Fratello, che ha dei libri sottobraccio, scendono le scale. Li seguiamo per due rampe.

Strada di periferia

36. Stefano e il Fratello camminano sul marciapiedi d'una strada di periferia.

Fratello: E' da quando avete venduto Cappellini che non ce pijate più. So' du' settimane che non segnate...

Stefano: Che c'entra... Avemo pareggiato fuori casa.

Fratello: Sì, ma una volta avete pareggiato a casa. Daje, stacce, è stato un errore. E' chiaro.

Stefano: Ma che non l'hai visto in televisione? L'hanno fatto pure al rallentatore.
Stefano fa un salto, come per colpire un pallone con la testa.

Fratello: E' stato 'no sbaglio della difesa. [vedi foto n. 12]

Stefano: Se me dai quelle mille lire che t'ho prestato du' settimane fa per ricompra' l'antologia, domenica annamo allo stadio insieme.

Fratello: Ma se domenica t'ho pagato « Il ciarlatano ».

Stefano: Ma se costava quattrocento lire...

37. PP di Stefano rivolto al fratello.

Stefano: ... me devi dà sempre seicento lire tu.

38. I due continuano a camminare, come nella 36.

Fratello: Va be', te le darò.

Stefano: La signora m'ha detto che da sabato me dà mille lire de più. Mille più seicento, allo stadio ce potemo annà de sicuro.

Fratello: Se ce l'ho prima de domenica. Oggi è già giovedì.

Stefano: Ho capito, ce devo pensa' io.

39. PP del Fratello maggiore. Guarda Stefano, sorride senza malizia.

Fratello: Allora è vero che conviene fasse boccia' a scuola.

40. PP di Stefano simile alla 37. Risponde al sorriso ma non parla. Poi si fa serio.

Fermata tram.

41. Piano della vettura tramviaria che s'avvicina e si ferma.

42. Visti dall'interno del tram, Stefano e suo Fratello, seguito da altra gente, salgono.

43. Salita l'ultima persona, le porte si chiudono e il tram parte.

II

Interno tram e esterno del percorso.

44. Stefano è in piedi vicino al conducente. Guarda fuori. Lentissimo zoom su di lui.

Inizio musica (Mozart, 2° tempo concerto per clarinetto e orchestra K. 622)

45. Totale strada di periferia vista dal tram. Il paesaggio è squallido.

46. Piano ravvicinato di Stefano che guarda fuori, come all'inizio della 44.

47. Strada. Cominciano a sfilare enormi palazzi nuovi. Il tram incrocia altri tram.

48. Piano ravvicinato di Stefano di spalle. Lentamente si volta.

49. Piano ravvicinato del Fratello, seduto, che legge.

50. Come fine della 48. Stefano vorrebbe dire qualcosa al Fratello, ma ci rinuncia e si volta di nuovo.

51. Strada, simile alla 47.

52. Piano del binario fino a quando si biforca.

53. Totale interno del tram. Stefano si rivolge al fratello che legge.

Stefano: Aho', devi scende'.

54. Piano ravvicinato del Fratello che alza gli occhi, guarda fuori e si alza.

55. Come la 53. Il Fratello si avvia all'uscita.

Fratello: Ciao.

Stefano: Ciao.

Fermata tram

56. Totale strada. Il tram rallenta e si ferma. Quando riparte vediamo il Fratello che è sceso e s'è incontrato con un amico. Il tram si allontana e i due traversano i binari e s'incamminano lungo la strada. Sono seguiti con una panoramica.

Interno tram e esterno percorso

57. Piano ravvicinato di Stefano come alla fine della 44.

58. Percorso visto dal tram. Adesso la strada è decisamente più centrale. I palazzi sono più antichi

59. Piano ravvicinato di Stefano, come alla 57.

Fine secondo tempo del concerto.

60. Percorso veloce in una strada del centro.

61. P.P. di Stefano di spalle mentre il tram curva come per compiere un anello.

62. Compare la scritta, in panoramica: Nuova pianta di Roma.

63. Un piano della pianta della città. La « camera » compie un immaginario percorso.

Inizio Musica. Canzone «Come and Get Your Happiness », cantata da Shirley Temple.

Strada del centro.

64. Figura intera di Stefano che percorre, in sincrono con la canzone, una strada del centro.
Quando la canzone finisce si sente il rumore di un proiettore a 16 mm.

Interno bar

65. Dietro un bancone un ragazzo, della stessa età di Stefano, pulisce e asciuga. Panoramica verso sinistra per scoprire Stefano che sopraggiunge.

Stefano: Un latte macchiato.
Il ragazzo prepara il latte per Stefano che lo guarda con curiosità.

P.P. del ragazzo che guarda Stefano bere. E' in campo, a sinistra, la nuca di Stefano.

66. P.P. del ragazzo che guarda Stefano bere. E' in campo, a sinistra, la nuca di Stefano.
67. P.P. di Stefano che beve e guarda fisso il ragazzo.
68. P.P. del ragazzo come la 66.
69 P.P. di Stefano come la 67.
70. Figure intere come nella 65. Stefano ha finito di bere.

Stefano: Che sei novo qui?

Ragazzo del bar: Sì.

III

Esterno edicola.

71. Totale dell'edicola. E' deserta. Un po' di vento agita le copertine appese.

Inizio musica: Concerto di Mozart.

72. Mezza figura di Stefano davanti all'edicola. E' infreddolito. Si scalda le mani e aspetta. Leggera panoramica verso sinistra. Arriva un ragazzo che gli lascia un mucchio di giornali. Stefano li raccoglie, panoramica contraria, e li sistema in ordine.

Fine musica.

73. Totale dell'edicola. Stefano aspetta. Entra da destra un cliente.

I Cliente Mi da' « Life »?
Stefano glielo dà.
Entra da sinistra un cliente.

II Cliente Il «Radiocorriere » per favore.
Stefano corre a prenderlo, la «camera» lo accompagna.
Entra da destra un altro cliente.

III Cliente « Paris Match ».
Stefano corre a prenderlo come per il cliente.

Inizio Musica Mozart.

74. Piano ravvicinato di Stefano arrampicato su una scaletta mentre appende delle riviste con le mollette che si è attaccato alla sciarpa, come una cartucciera.

Fine musica.

75. Totale dell'edicola come la 73. Entra una cliente.

IV Cliente Mi da «Cultura e società »?
Stefano lo cerca, ma non riesce a trovarlo.

Stefano: Stava qui.

IV cliente (indicando la rivista, in alto): Eccolo lì.
La rivista è in alto. Stefano prende una scaletta, si arrampica e la prende.

IV Cliente Cinquecento, no?
La cliente prende il danaro. Facendolo lascia cadere una sciarpa. Stefano la raccoglie e gliela dà.

Voce Stefano: A un cliente su venti casca un oggetto. Generalmente glielo raccolgo.

76. P.P. di Stefano davanti ai giornali appesi. Si intravede la copertina di « Il mondo salvato dai ragazzini » di Elsa Morante. Stefano si tiene la sciarpa con una mano. Guarda in alto, sospira.

Inizio musica. Mozart.

Voce Stefano: In televisione ho sentito un signore che diceva: gli italiani leggono poco. E' vero. Però guardano tanto. Su dieci giornali che vendo, nove hanno molte figure. Di questi nove almeno sette hanno soltanto figure. Io credevo che a comprare i giornaletti fossero soltanto i bambini. Invece no. Li comprano anche i grandi.

77. Panoramica su delle copertine appese. Françoise Hardy, dei giovani a una dimostrazione.

Voce Stefano: Le copertine sono importanti. Se ci sono delle ragazze vendo di più. Se la copertina è a colori, anche.

78. P.P. della padrona dell'edicola, seduta all'interno del chiosco. Fa dei conti su un libricino.

Voce Stefano: Una volta mi sono messo d'accordo con un amico mio che lavorava al bar qui accanto. Abbiamo scoperto che si poteva indovinare quello che un cliente beveva a seconda di quello che aveva comprato poco prima da me. O il contrario. Alla signora non importano queste cose. Lei vende. E fa i conti.

Fine musica.

L'inquadratura prosegue in silenzio.

Bar con flipper

79. Piano della base di un flipper. La pallina arriva, dà due o tre colpi, poi si accende un « centone».

Esterno periferia

80. F. intera della madre su un balcone. Raccoglie i panni. Il sonoro è quello del flipper.

Bar con flipper

81. Piano del flipper come 79. S'accende un altro « centone ».

Esterno casa Stefano

82. Totale d'una strada in salita. Viene avanti il padre, in lambretta. S'avvicina, lo seguiamo in panoramica, finché scompare dandoci le spalle. Il sonoro è quello del flipper.

Bar con flipper.

83. Come la 79 e 81. La pallina è rinvigorita. Dà molto colpi.

Interno scuola

84. P.P. inclinato del Fratello che legge una poesia. Dietro s'intravede l'amico che l'aveva aspettato alla fermata del tram.

Fratello (leggendo): «Me ne andavo, coi pugni nelle tasche sfondate / Ascoltavo, assiso agli orli delle strade / nelle sere d'autunno, in cui sentivo rade / gocce di brina in fronte, come un vino in vigore; / o, rimando, con l'ombre, i miei sogni fantastici, / come corde di lira, tiravo i poveri elastici / delle mie scarpe rotte; / un piede contro il cuore ».
Sulle ultime parole l'inquadratura si raddrizza. Il Fratello chiude il libro e guarda davanti a sè.

Bar con flipper

85. P.P. di Stefano sorridente. Ritorna il rumore del flipper.
86. Piano del flipper.

Stefano (fuori campo): Daje, chè c'hai i centoni accesi!

87. Figura intera di Stefano e un ragazzo che gioca a flipper. Stefano mangia un sandwich.

Stefano: Forza!

88. Piano del flipper. Come 86.
89. Figura intera di Stefano che gioca.
90. Piano della parte superiore del flipper. Scattano punti.
91. P.P. di Stefano che ride mentre gioca.
92. Piano del flipper come 90.
93. P.P. di Stefano come 91.

Esterno edicola

94. P.P. leggermente dall'alto, di Stefano che legge un « fumetto », seduto accanto all'edicola.
95. Totale edicola. La padrona è nel chiosco, Stefano fuori. Entrambi leggono un fumetto. Stefano lo finisce, si alza, va dalla padrona, glielo dà. Questa, puntuale gli dà il suo. Stefano torna a sedersi. Tutti e due ricominciano a leggere.

IV

Esterno città al tramonto.

96. Lenta panoramica sulla facciata d'un enorme palazzo diroccato e lugubre (il «San Michele »). A metà circa inizio musica, Mozart, che scompare quasi alla fine della panoramica. E' il tramonto, i lampioni sono già accesi.

Esterno edicola notte.

97. Figura intera della padrona che avanza dalla Galleria Colonna. Panorami-

ca per seguirla mentre s'accosta all'edicola, davanti alla quale Stefano sta servendo un cliente, che, quasi subito, se ne va.

Padrona: Una bella seccatura: Gino sta male. Mi devi fare un favore, Stefano. Ti dovresti fermare un po' di più, stasera. La notte la farò io, ma a casa bisogna che ci vada. Magari ti mangi qualche cosa.

98. P.P. di Stefano. S'intravede la nuca e il collo di pelliccia della padrona.

Stefano: Va bene, resto io qui.

Padrona (fuori campo): Ce la farai da solo?

Stefano: E come non ce la faccio? Però bisogna che telefono a casa. A mi' madre...

Padrona: Allora vacci subito, intanto che c'è poco movimento.

Interno sala telefoni SIP

99. Zoom indietro a partire da una statua di donna che domina, materna, la sala d'aspetto. Sotto la statua c'è Stefano che acquista un gettone e viene avanti attraversando la sala. Giocherella con il gettone.

100. Angolo della sala. Molti telefoni a gettone separati da vetri smerigliati. Stefano, in figura intera, entra in campo, fa ruotare le guide del telefono sistemate su un aggeggio circolare, poi si decide e va verso un apparecchio. Carrello avanti verso Stefano fino al pp, poi curva intorno alla sua testa fino ad averlo di fronte. Durante il movimento, Stefano ha formato il numero e introdotto il gettone.

Stefano: Ma', sei tu? Guarda che io torno tardi stasera...

E' evidente che la madre non è d'accordo. Stefano s'innervosisce, la voce si fa supplice.

Stefano: S'è ammalato Gino. La signora m'ha detto de rimane'... Me tocca restà, come faccio a di' de no?

Stefano è sul punto di piangere, ormai.

Stefano: Senti, te fischio pe' la chiave del portone... Ma è vero! Te lo giuro a ma'!

Inizio musica. Mozart.

Movimento circolare contrario all'inizio del piano-sequenza.

Stefano (riattaccando): Mannaggia!

Carrello indietro mentre Stefano cammina verso l'uscita. E' umiliato e triste.

101. P. medio di Stefano che si allontana accanto a una fila di telefoni.

Esterno edicola notte

102. P.P. della padrona nel chiosco. Prosegue la musica.

Padrona: Hai parlato con mamma? Va bene?

103. P.P. di Stefano. Sul suo viso c'è ancora la tristezza di prima. Dietro s'intravede il traffico, le luci.

Stefano: Sì, sì. Va bene.

104. P.P. della padrona come il 102.

Padrona: Allora vado.

La padrona prende la borsetta.

105. P.P. di Stefano, come il 103. Rivolge lo sguardo altrove e trattiene un brivido di freddo.

106. Un cliente, in p.p. compra qualcosa. Segue la musica.

107 Totale della strada di fronte all'edicola. Arrivano, in moto, il Fratello e un amico. Posteggiano la moto e s'avvicinano a Stefano. Sono seguiti in panoramica.

L'amico: Ciao lavorato', che già fai gli straordinari?

108. Piano medio di Stefano, del Fratello e dell'amico, di fronte al chiosco. L'amico è al centro.

Stefano (al Fratello): Com'é che sei venuto?

L'amico: Dai, regalace qualche rivista...

Stefano (al Fratello): Che t'ha mandato mamma?

Fratello: Lo sai com'è fatta... stava in pena.

109. Piano medio dei tre. Ora è Stefano al centro dell'inquadratura.

Stefano: Non se fidava...

Fratello: ...La conosci...

110. Piano medio dei tre: Ora siamo più a destra, l'amico è al centro, di spalle.

L'amico: Dai, dacce un giornale, chè andiamo al cinema...

Stefano prende un giornale, glielo dà e esce di campo. L'amico e il Fratello guardano le pagine degli spettacoli.

111. P.P. di Stefano. Fa il broncio, ma la tristezza è simile a quella seguita alla telefonata.

L'amico (fuori campo): Adriano, «Riusciranno i nostri eroi?...», Alfieri, «Partner», Appio, «Satellite», America, «Tropici»...

Fratello (fuori campo): Non comincia' a legge' le prime...

112. P.P. del Fratello che alza gli occhi dal giornale e guarda Stefano.

Fratello: Dai, su...

113. P.P. di Stefano, come il 111.

Fratello (fuori campo): Che te la stai a pijà ancora pe' ste cose...

114. P.P. del fratello come il 112.

Fratello: Che t'importa?

115. P.P. di Stefano frontale.

Fratello (fuori campo): Te porto a ballà con me... Come se chiama qua' ragazzina? Marisa?

Stefano sorride.

Fine musica.

116. Piano della strada di fronte all'edicola.

117. Figura intera della padrona accanto al chiosco. Dalla borsetta prende una busta che darà a Stefano.

Padrona: Va' subito a casa e di' a papà che mi dispiace d'avere aprofittato...

Con una breve panoramica verso destra seguiamo Stefano che prende la busta, ne estrae del danaro, lo conta, lo ripone in tasca.

Stefano: Buonasera signo'...

E se ne va.

Strada centro notte

118. Totale di un marciapiede. Stefano avanza lentamente dal fondo. Quando sta per girare un angolo si sente una canzone.

Inizio musica: Canzone: « On the Good Ship Lollipop », cantata da Shirley Temple.

119. Totale marciapiede, come il 118.

120. Totale marciapiede dinanzi a una chiesa. Arrivato all'angolo Stefano saltella su tre scalini.

121. Mezza figura di Stefano che voltato l'angolo guarda su. E' timido, va avanti e indietro, con le mani in tasca.

122. Una finestra illuminata. Attraverso il vetro, su cui si riflettono i rami degli alberi, una silhouette nera indecifrabile.

123. Totale dall'alto. Stefano s'avvicina al marciapiede, sempre guardando su.

124. La finestra. La silhouette si muove e vediamo in controluce, nera su fondo bianco, la testina d'una ragazzina, con due ciuffi di capelli ai lati.

125. P.P. di Stefano, dall'alto. Stefano guarda e sorride.

126. P.P. della ragazzina. Un'ombra, come nella 124.

127. P.P. di Stefano. Sorride ancora, poi smette e si muove.

128. Totale dell'alto, come la 123. Stefano si allontana piano piano.

Fine musica.

Interno tram notte

129. Totale dell'interno del tram semideserto. Fuori pioviggina, qualche goccia bagna i vetri. In piedi, sulla sinistra accanto all'uscita c'è un ragazzino. Seduto a destra, c'é Stefano. E' insonnolito e infreddolito.

130. P.P. del ragazzo in piedi. Guarda davanti a sè. E' smunto, dignitoso e simpaticamente serio.

131. Lento zoom su Stefano seduto, fino al PP. Stefano, quasi senza volerlo, alza gli occhi sul ragazzo.

132. P.P. del ragazzo che, a sua volta, guarda Stefano.

133. P.P. di Stefano che guardando abbassa gli occhi sui piedi del ragazzo.

134. P.P. del ragazzo che, seguendo lo sguardo di Stefano, si guarda i piedi.

135. Dettaglio dei piedi. Le scarpe sono di pezza e una è rotta. Con la destra, il ragazzo copre la sinistra.

136. P.P. di Stefano che, vergognandosi, toglie lo sguardo dalle povere scarpe del ragazzo.

137. Zoom lento sul ragazzo che, vergognandosi, guarda altrove.

138. Figura intera di Stefano che s'accorge che il tram sta arrivando alla sua fermata. Si alza, lo seguimo in panoramica verso la porta.

Sulla porta, che si apre, Stefano si ferma un attimo a guardare il ragazzo.

139. Mezza figura di Stefano e del ragazzo. Stefano scende, visto dalla strada.

140. Mezza figura del ragazzo mentre si chiude la porta.

141. Totale strada vista dal tram che riparte velocissimo. Stefano cammina e noi lo perdiamo quasi subito, violentemente e per sempre. Un attimo di silenzio.

142. Piano del filo elettrico, un passaggio del trolley e una enorme scintilla che illumina di luce lo schermo.

Sulla scintilla **inizio musica:** Mozart.

143. PPP del ragazzo che guarda in macchina a lungo. La luce del tram va via per un attimo, poi torna.

Appare un cartello:

Le canzoni erano cantate da Shirley Temple;
la musica dei titoli fu scritta da Mozart a 12 anni;
la poesia letta dal Fratello fu scritta da Rimbaud a 15 anni.
Il meglio dell'umanità.

Fine musica.

Fine (1)

1) Lunghezza m. 400 (a 16 mm.)
Il film è stato montato da Maurizio Ponzi
La prima rappresentazione in pubblico è avvenuta a Firenze nell'ambito del Festival dei Popoli il 19 marzo 1969. "Stefano junior" fa parte dei programmi televisivi sperimentali.

Il sogno senza qualità

di Franco Ferrini

Libérée de la sagesse et de la leçon qui l'ordonnaient, l'image commence à graviter autour de sa propre folie.
Paradoxalement, cette liberation vient d'un foisonnement de signification, d'une moltiplication du sens par lui-même, qui tisse entre les choses des rapports si nombreux, si croisés, si riches, qu'ils ne peuvent plus être déchiffrés que dans l'ésotérisme du savoir et que les choses de leur côté se surchargent d'attributs, d'indices, d'allusions où elles finissent pour perdre leur figure propre. Le sens ne se lit plus dans une perception immédiate, la figure cesse de parler d'elle même; entre le savoir qui l'anime, et la forme dans laquelle elle se transpose, un vide se creuse. Elle est pronte pour l'onirisme.

Michel Foucault

Prima di tutto i « visionari » sono degli individui d'eccezione che hanno operato, o tuttora operano, nel campo del cinema, sempre prefiggendosi il compito di creare, o ri-creare, delle immagini chiaramente compensatrici rispetto alla realtà. Uomini essenzialmente cinematografici, per i quali tutto esiste in funzione dello schermo, essi hanno una conoscenza violentemente pacata della realtà, e questa esiste ai loro occhi solo in virtù del suo prezioso potere di trasfusione nell'esperienza cinematografica e nella follia dello schermo.
Questo indefinito potere di superamento, da una parte non è nulla, ma dall'altra è tutto. Luci e ombre, pause e ritmi, suoni e silenzi, gesti e movenze, misteriosamente, sanno come svincolarci da quello che c'è da vedere realmente e ci garantiscono tutte quelle cose che possiamo ritrovare in fondo alla nostra voglia di vedere con occhi diversi.

E' per questo che non possiamo rimproverarli per il loro eccesso di franchezza quando affermano di credere soltanto alla realtà del cinema, e che al di fuori del cinema per loro non esiste nulla (Sternberg). Ma accanto all'onirismo assoluto di questa razza di « visionari », così inclini ad accostarsi alla realtà solo per disfarsene, sempre pronti ad ammetterla soltanto nell'esercizio della sua negazione, secondo i modi propri del cinema, ne ritroviamo un'altra, formata da quanti, non contenti di creare indefinitamente, preferiscono anche dissimulare, alle prese pertanto più con l'equilibrio instabile tra sogno e realtà, il dilagare di questo nella vita reale, e le inquietanti ebbrezze che ne derivano, che con le esclusioni troppo veloci praticate in vista di un fatale isolamento per irreversibile distacco. Accedere all'inaugurazione o al ripristino di una dimensione non-reale e approdare al « fantastique », per questi ultimi, significa scegliere la via della fusione di due termini eterogenei, che così si affermano maggiormente anzichè escludersi a vicenda. Allora la presenza nelle loro opere di elementi altamente realistici e di materiali fortemente naturalistici deve apparire quasi necessaria, in quanto si tratta di trarne partito per profittarne in vista di curiosi accorgimenti e processi di trasformazione e sradicamento cui sottoporli liberamente nella determinazione e nel rispetto delle offerte e delle risorse contaminate dalla loro invadenza. Perchè se è il reale che dà al fantastico la sua efficacia, esso d'altra parte non può farne a meno e ne dipende. L'ambivalenza e la fusione dei due regni sono il tratto inconfondibile dell'evidenza di questo inserimento (Murnau).

Ma in ogni caso, sia l'amore di uno Sternberg (che crea e inventa senza troppo preoccuparsi di dissimulare e rifondere) che quello di un Murnau (e tanto più possenti risultano le sue facoltà di affascinamento, in quanto non si attiene alle sole forze dell'invenzione), non sono amori neutri per l'immaginazione, il « fantastique », il sogno, la finzione e l'artificio. Il fatto è che sogno e fumo è il mondo solo agli occhi di chi è scontento, e in questa terra di timore e di dubbio, in cui la vera vita è assente (come dice un altro « visionario »), il paese dei sogni diventa preferibile alla fissità delle luci della stella del mattino. Per questo i « visionari » credono solo nella notte e sfuggono la luce del giorno, e il loro vampirismo più che di lento assorbimento è fatto di netto impermeabile rifiuto. Completamente increduli e inadatti, si sentono assolutamente estranei a questa vita diurna che li vede impegnati unicamente in base ai loro tentativi singolari e disparati fatti per evaderne, e si rivolgono alla promessa di una dedizione totale alla notte.

« Uomini vulcanici in cui un resto della creazione non si è ancora coagulato » (1), danno sfogo al loro bisogno di evasione e di compensazione nelle loro opere che contemplano sia il bello da sembrare vero che il falso da sembrare sognato, visibili e vulnerabili, in tutte quelle immagini autosufficienti, ubiquamente sospese nello spazio, atto supremo di scelta che conferisce a quanto prescelto o ricercato la forza di ciò che è diverso.

Termini come finzione, artificio, simulazione, di solito, specie se riferiti al cinema, ci indispongono. Ma dobbiamo pensare che tal genere di procedimento non è mai troppo semplice. Ben diverso da quello del trucco e della falsificazione esso avviene comunque in nome di una verità e di una conoscenza che non sono forse accessibili in altro modo. Questo vale soprattutto per il cinema dei « visionari ».

Nei **Visionari** invece, nel film di Maurizio Ponzi, in particolare, questa componente autoaffermativa, che abbiamo visto caratterizzare

1) Dai dialoghi dei **Visionari**.

il cinema (un certo modo di concepire e **fare** il cinema) di un Murnau e di uno Sternberg, si risolve in una pericolosa autonegazione. Il fatto è che **I visionari**, più ambiguamente, si fonda su questo potere di artificio e di finzione, e nello stesso tempo sulla sua denuncia e conseguente messa in crisi. In questo senso il film di Maurizio Ponzi, oltre a confermare (la vitalità del « vecchio » cinema per i riflessi che ha sul « nuovo » cinema), si pone anche come atto di sconferma e momento di riflessione interna. Questo accade perchè Ponzi non crede più a una perfetta aderenza tra linguaggio e realtà (e irrealtà) cosa che se fosse vera implicherebbe davvero una totale incommensurabilità, e cioè un'autosufficienza non più raccomandabile di inversioni e di apparenze. Per lui la realtà così com'è non vale la pena di essere data alla comprensione dello spettatore: questo perchè non si tratta di offrire la realtà attraverso il suo caos, ma di interpretarla e ricostruirla secondo il giudizio dell'autore (che lo sappia o meno). Diventa allora molto più importante per l'autore esprimere il proprio giudizio sulla realtà e dare allo spettatore questo giudizio, dapprima prendendo distanza dall'universo profilmico da filmare, e in seguito dai modi del filmare.

E' così che la storia di Carlo diventa la storia completamente astratta del rapporto fra un regista (Ponzi che si incarna, sulla base di un'equivalenza strutturale, in Carlo-Bory) e l'opera che sta mettendo in scena (nella concretezza dell'analogia tra la regia dei **Visionari** e quella della pièce di Musil). Ma questo non vuol dire che Ponzi non si interessi della realtà o della storia che racconta, magari portandovi soltanto la cura dell'allusione.

Ciò che può essere messo in scena non può non essere finzione. Però questa è solo una tentazione. La realtà della messa in scena formalizza la vita senza rinunciarvi mai interamente (anche se nei **Visionari** la materia della vita reale si spoglia progressivamente di tutti i suoi elementi più realistici).

Questo avviene perchè mediante la provocazione della forma Maurizio Ponzi preferisce mostrare e far sentire una restrizione e una unità. Gettando un ponte dall'immaginario e dal non-reale (della messa in scena dei **Visionari**) Ponzi spezza l'irriducibilità di una divergenza tra la vita e la forma (il teatro, il cinema) e sostituisce alla bipolarità del loro rapporto la circolarità di un meccanismo incessante che provoca continuamente il proprio complemento, non per realizzarsi, per compiersi, ma per annientarsi lasciandone inalterati tutti gli echi.

Le coordinate spazio-temporali sono scarsamente percepibili o sempre sbilanciate, nel dubbio simmetrico di una non facile collocazione, nella vita e nel teatro, nella realtà e nella finzione. Il dubbio e l'incertezza sono fonte di eccitazione del desiderio di una chiarezza che è meglio subordinare all'esercizio di una riflessione che fa da filo conduttore nel labirinto visitato nella regione forse più scomoda: lo specchio che deforma tutto, impercettibilmente, nella continuità di una riflessione resa visibile. Come dice Roberto, non siamo mai certi della nostra necessità in un dato posto, ambiguamente divisi tra l'appartenenza alla realtà del teatro e a quella della vita reale. Solo in alcuni momenti lo spazio e il tempo, le distanze e il senso delle situazioni sembrano strettamente ancorati a una collocazione precisa e sicuramente osservabile: i momenti che si svolgono in esterni, alla stazione e al caffè, all'aeroporto e durante la passeggiata di Carlo. Ma Ponzi ci offre queste certezze per meglio distruggerle in seguito, lungo l'arco del film, che pare volerci soprattutto distogliere dalla tranquillità di una ragione cui convengono soluzioni chiarissime e posizioni indubitabili. Tutto questo ha il senso di una progressione e di un rivolgimento che accennano al movimento di qualcosa che sta per accadere o per annunciarsi. In questo modo si passa dà una se-

quenza all'altra senza che si sappia se sia trascorso un giorno o un mese, e senza che i vari ambienti in cui si svolge la vicenda risultino facilmente riconoscibili, o siano logicamente collegati fra loro. Alcuni personaggi, addirittura, come quello di Adriana, sembrano provenire da altri mondi, o stanno per tuffarvisi (il film che Adriana deve andare a girare a Parigi), e gli altri non sembrano appartenere mai regolarmente a nessuno di quelli già conosciuti, in quanto sembrano distribuirsi in direzioni diverse e in ruoli che li caratterizzano variamente, a seconda della loro provvisoria appartenenza all'universo del teatro o a quello della vita reale.

Ma è davvero molto difficile dire in che cosa consiste la realtà in un film come **I visionari**. Paradossalmente, se è vero che ogni film è prima di tutto un documentario sugli attori che vi recitano, verrebbe voglia di dire che la parte più realistica dei **Visionari** è quella dei preparativi della pièce di Musil. La cosa potrebbe anche essere vera, se questa distinzione tra realtà e irrealtà avesse una pur minima validità o giustificazione; se non fosse per il fatto che l'« azione » è sempre messa sullo stesso piano, impedendo di distinguere qualcosa come una recitazione dal comportamento, qualcosa come l'attore dal personaggio, qualcosa come una storia prima da una storia seconda, nel prolungamento di **Die Schwärmer** nei **Visionari**. E se momenti come quello della passeggiata di Carlo ci sembrano come una specie di oasi di pacata appartenenza, ciò accade perchè fino a questo punto il film può ancora tollerare una divisione tra i diversi ordini della realtà che possono prestarsi a risultare opponibili, e quindi ravvicinabili, a prezzo di nuove inversioni e nuovi spostamenti. Ma Maurizio Ponzi non si accontenta di stabilire un contatto: ciò cui tende è una fusione vera e propria, una totale equivalenza, una perfetta omogeneità. In questo senso tutte le cose che prima apparivano colpite da una divisione resa visibile nei piccoli particolari ci sembrano alla fine generalmente fuse nello scioglimento di un'eguaglianza che non si fa portatrice, però, di nessuna armonia.

Siamo giunti adesso nella regione più scomoda. Per percorrerla bisogna rinunciare al conforto delle ultime verità e non lasciarsi mai intimidire da tutto ciò che possiamo saperne. Nessuno dei nostri concetti dovrà sospingersi nel gioco retrospettivo dell'esercizio di un ruolo organizzatore.

Sì, certo. Il mandato di un nuovo cinema e di un cinema di risposte, anche a rischio di saltare la realtà in cui viviamo, può essere dei « visionari » e dei folli. Maurizio Ponzi sa tutto questo. Ma intanto non vuole correre rischi. Da una parte, come Sternberg e Murnau, si sente portato a rifiutare completamente la realtà circostante (2); dall'altra cerca di reagirvi disponendosi ad assumere una posizione più rigorosa, evitando sia i pericoli di una sua inaudita velocità di sparizione che quelli di un impaziente desiderio di purezza. Poichè sia la sparizione che la purezza impediscono di fare i conti con la realtà, in quanto fonte di ostacolo al distanziamento che si vorrebbe operare da ciò che si rifiuta, e all'accostamento che si vorrebbe concludere con ciò che si ricerca; pregiudicando insomma ogni forma di autentica rottura. Infatti le immagini della sparizione e della purezza suonano subito vittime dell'esclusione e della mancanza di immersione nella realtà, rovinate dall'assenza di ogni intrinseca possibilità di modificarla realmente. Che cosa può rimanere in questo caso? Nessun visibile oggetto di nuove direzioni, né alcun riferimento di possibile trasformazione.

2) Vedasi a questo proposito quanto afferma Maurizio Ponzi nell'intervista rilasciata a « Cinema & Film » n. 5-6: ''...sono portato a rifiutare la realtà circostante e a correre il rischio di fare dell'arte consolatoria, rassegnata. A questo punto cerco di reagire con il rigore''; etc.

E' per questo che Maurizio Ponzi al cinema del salto o dell'accostamento radicale preferisce quello che annuncia la vulnerabilità delle sorprese del vedere e del sentire (in funzione doppiamente critica, pertanto, in quanto l'attività che vi si esplica si garantisce nei confronti del già vissuto, ma anche del già visto). Inevitabilmente, rispetto alla realtà (la sua inesauribilità) e alla sua trasfusione nello schermo (il suo potere di affascinamento), qualcosa doveva essere sacrificato.

E infatti nei **Visionari** noi assistiamo a una minacciosa caduta. Il cinema come sogno e come possibilità di adempimento dei desideri si mostra in tutta la sua artificialità. Ma quello che può essere conservato è la tensione che esso sa ricreare con la realtà da cui si differenzia. Solo che per meglio mostrare questa tensione Ponzi preferisce abolirla, sul piano narrativo, dopo averne salvaguardato sul piano della presa stilistica delle immagini il potenziale di contrasto, **quasi che solo le cose assenti per lui siano veramente raccomandabili e desiderabili.** Così il sogno si risolve in un incubo e in un delirio ripetitivo.

Mentre Murnau costruisce il sogno a partire dai dati della realtà, Ponzi costruisce la realtà a partire dalla dissoluzione del sogno. Ed è a dissoluzione avvenuta che viene finalmente scongiurato ogni rischio di gratificazione e di compensazione troppo ottimistica, per quanto perfettamente conscia delle difficoltà di portare a buon fine la propria avventura. E allora si tratta di mettere in evidenza i nessi inestricabili che la ricongiungono alla realtà, cercando di evitare ogni scioglimento che possa farne tacere il dialogo che vi si instaura. E' a questo punto che realtà e finzione convivono non più divisibili. Ogni tensione è stata allentata, ma essa si ricrea in un altro punto. Quando tutto si dispiega illimitatamente nella determinazione di continuità e prolungamenti che mettono finalmente ordine in un universo criticamente scisso, associandogli l'impressione della monotonia e l'idea dell'ossessione della ricerca che vi si compie. A questo punto ci troviamo gettati in un universo omogeneo ma non pacificato, dove tutto risulta congiunto, anche il senso dello spazio e del tempo, il sogno e la realtà, la vita reale e la finzione. Ma la monotonia non è che una maschera: sotto di essa stanno ancora sprofondate minacciose e lentissime concentrazioni che si semplificano solo nello sviluppo di una profondità e di una progressione continuamente raggelate e raggelanti.

All'interno del circolo millenario fra vero e non vero, del principio di contraddizione, di « A è solo A, o no », si insinua l'ombra di una possibilità: A può essere molte cose diverse.

Ma queste diversità sono curiosamente simili. « Il bianco può essere nero, e il nero bianco, ma il bianco può anche diventare blu e non si sa perchè » (3). Nulla dà meglio questa sensazione di emanazione e di compressione dell'ultima scena del film, quando tutti i personaggi stanno rinchiusi entro la cornice dello scenario, nell'oscurità che si condensa attorno alle stelle che rimandano a un universo di sogno, in cui giacciono prigionieri, totalmente contaminati dopo aver dato la stura alle sue facoltà di avvelenamento. « I cibi senza sale sono immangiabili, ma il sale da solo è veleno. I visionari sono esseri che vorrebbero vivere di solo sale » (4). Sbarazzarsi del sogno diventato incubo: ecco come colmare la propria sete di evasione dalla costipazione.

Il ricordo e la memoria fondano la tradizione che tramanda l'accaduto. Così tutte le storie si riallacciano l'una all'altra. Ed è così che **I visionari** ancora prima di riallacciarsi alla commedia di Musil si riallaccia forse all'**Aurora** di Murnau: infatti entrambi si ba-

3) Dai dialoghi dei **Visionari**.
4) Dai dialoghi dei **Visionari**.

sano sul rapporto di due esseri che lottano per la conquista dell'amore di un altro (5). Il racconto che fa Adriana del film di Murnau non fa altro che sottolineare questa somiglianza. Ma mentre nel film di Murnau la natura, la realtà e l'esteriorità possiedono una misteriosa facoltà di compimento nella trascendenza degli stati d'animo e della presa di coscienza, in quello di Ponzi, che si muove interamente nel mondo dell'espressione, tra la ragione e il nulla, tra la perdita di senso della realtà e la coscienza dell'irrealtà, non rimane altro spazio se non quello che ricopre l'opacità di una trascendenza e di una presa di coscienza che si compiono senza partecipazione e senza nessuna scoperta di un « nuovo mondo ».

In questo senso **I visionari** è un film forse più astratto che si svolge in una direzione tutta particolare, e in base ad esigenze che affermano più uno sviluppo a livello stilistico che a quello narrativo (6). E' vero che lo spettatore ha potuto seguire durante tutto il film la preparazione della scena finale, in cui avviene la fusione dei due universi, attraverso le prove dello spettacolo che si alternano ai singoli momenti della vita dei protagonisti. Ma quando certe situazioni che fanno parte di quest'ultima stanno per arrivare al loro punto culminante e di massima accumulazione, allora, inevitabilmente, queste proseguono nel teatro, e subiscono perciò un processo di straniamento assoluto (cui concorre anche il fatto che Jean-Marc Bory doppia se stesso). Ad eccezione della lunga scena finale che segna il momento di massimo coinvolgimento, quando le diverse fasi della vita e quelle della messa in scena si fondono esautorando realtà e finzione di ogni reciproca limitazione, destituendole di ogni singola e provvisoria separazione. Allora accade che ognuna, con un solo movimento di macchina, si avvolge nelle pieghe dell'altra e vi riposa, nel segreto di un terribile significato che si rivela come prolungamento nell'atto in cui si sopprimono a vicenda. A questo punto non sappiamo più se è la vita che imita l'arte o se è l'arte che imita la vita. Ma in ogni caso nessuna delle due è più naturale. Per questo, come dice Carlo, « non bisogna avere paura dell'irrealtà ». Ma nemmeno bisogna farle delle concessioni. I « visionari » devono diventare degli uomini che perseguono la temerità in una meditata approssimazione.

Più attento ai modi del narrare che alla materia della narrazione Maurizio Ponzi ci mostra chiaramente che la vera avventura e il vero intrigo dei **Visionari** non sono quelli più macroscopici, e che si applicano ai singoli personaggi che vi si sottopongono, ma quelli cui sottostà l'alternanza del linguaggio nell'equivalenza che ci trasfonde. Per cui gli ultimi dieci minuti del film sono, sì, altamente impregnati di tutti quegli elementi che lo spettatore ha visto prendere corpo, ma essi improvvisamente ci comunicano tutta la loro non appartenenza alla sfera del realismo. Cioè, ci si accorge alla fine che tutto quello che sembrava tendere naturalmente verso uno scioglimento al livello della narrazione, si conclude nell'adempimento di una logica e di una struttura immanenti alla presa stilistica delle immagini, attraverso uno srotolamento che si sparge e si dipana con un'invadenza che interrompe tutte le trasparenze e comprime tutte le assenze, possente processo di spar-

5) Giustamente Ponzi, sempre nell'intervista rilasciata a « Cinema & Film », osserva che nella prima stesura della commedia di Musil la storia era più semplificata. Era la storia di due fratelli, profondamente diversi fra loro, che si innamoravano entrambi di un'attrice. Il film di Ponzi risulta più affine a quella prima stesura, più all'idea della commedia che alla commedia definitiva, e in virtù di questo assottigliamento, con le dovute differenze, anche all'**Aurora** di Murnau.

6) Sempre nella stessa intervista Ponzi afferma a un certo punto: "...a me va di raccontare delle storie. Io voglio fare il cinema perché mi piace raccontare delle storie..."; "Ma quando dico raccontare storie non penso alla narrativa dell'Ottocento. Anche Borges racconta storie...".

gimento e di semplificazione che si oppone radicalmente alla labilità di tutte le altre immagini, che compaiono e scompaiono, in stato di persistente dissoluzione e continua riapparizione.

Mediante una neutralità che non vuol dire inerzia, e un'indifferenza che non vuol dire impregiudicata osservazione, si compie quel fenomeno che ci mette finalmente in grado di uscire dal nostro stato di frammentazione, ma non per questo riusciamo a metterci al riparo dagli effetti della perversione attiva di ciò che credevamo vero in un residuo di ondeggiamenti che vanno al di là di ciò che sappiamo non più reale. E' bastato un solo movimento di macchina perchè un intero mondo di passaggi di nulla si sfaldasse nella realtà dell'ultimo passaggio, ma il vero oggetto di questo spaesamento non è l'Altro, il diverso, il « fantastique », ma più lontano ancora, o forse più indietro, davanti a noi, il cerchio muto in cui si instilla e si consolida il linguaggio che si appropria sordamente di se stesso, nella rappresentazione di un conflitto non definito nella sua definizione, in vista della sintesi di una serie di istanti che si rievocano e si implicano a vicenda, cui a posteriori è sollecitato ed ammesso ad accedere lo spettatore. La scena finale, inattesa sul piano narrativo e totalmente misteriosa nel livellamento integrale che opera, assume il carattere di vero termine di comprensione per l'assorbimento del film da parte dello spettatore. Ma certo essa, nella sua integrazione, data per oggettiva, è anche il punto più oscuro e più aperto di tutto il film, il momento in cui lo spettatore rimane completamente spaesato e disingannato, il momento in cui il doppio della vita si incarna in un altro doppio.

Gli uomini che hanno vissuto due volte, e che pertanto non hanno mai vissuto, attendono forse una riparazione, ma chi potrebbe dirigerne i fili si rifiuta di manovrarli una volta di più. Non c'è più niente da far vedere. L'immagine del doppio presente è l'immagine dell'unico assente. Nella semplificazione che li congiunge, forse, sarebbe possibile riacquistare quanto era stato tolto.

I VISIONARI *R. e s.*: Maurizio Ponzi; *sc.*: Eduardo De Gregorio e Maurizio Ponzi; *f.* (*b.n.*): Angelo Barcella; *scg.*: Isabella Genoese; *cost.*: Lina Nerli Taviani; *m.*: Gustav Mahler (1ª e 5ª sinfonia); *mo.*: Mirella Mencio; *a.r.*: Luciano Odorisio; *int.*: Jean-Marc Bory (*Carlo*), Adriana Asti (*Adriana*), Luigi Diberti (*Roberto*), Pierluigi Aprà («*Thomas*»), Laura De Marchi (« *Regina* »), Olimpia Carlisi (« *Maria*»), Fabienne Fabre (*Milena*), Filippo Degara (« *Josef* »), Lydia Biondi (« *Mertens* »), Antonio Iaia (« *Stader*), Giuseppe Scarcella (*Giovanni, l'aiutoregista*), Francesco Fabrini (*lo scenografo*), Sergio De Vecchi (*un amico di Milena*), Aldo Scagnetti (*il giornalista*), Giovanna Genoese (*la suggeritrice*), Paola Rispoli (*la cassiera*), Paolo Taviani (*un invitato alla conferenza stampa*), Rosanna Marani (*un'invitata alla conferenza stampa*), *pr.*: Giuseppe Francone per la « 21 Marzo cinematografica » (società cooperativa organizzata da Giuliani G. De Negri); *dir. pr.*: Giancarlo Di Fonzo; *du.*: 95'; *o.*: Italia 1968; *distr.*: CIDIF

Paolo e Vittorio Taviani: "Sotto il segno dello Scorpione"

Paolo Taviani: Prima di **Sovversivi** dovevamo girare un film, che poteva presentarsi come la ideale seconda parte di **Un uomo da bruciare**. In Salvatore la carica giovanile — costruttiva anche se di natura tragica — era tale che il personaggio (gli autori) tradiva la sua fiducia nella possibilità dell'uomo di cambiare la realtà, intervenendo a livello individuale (sia pure alla condizione di fare coincidere il proprio particolare destino con quello degli altri). Il protagonista del secondo film, figlio della crisi, metteva in crisi le certezze di Salvatore. Era un personaggio che proveniva da una rivoluzione fallita, e cercava per la rivoluzione altre strade, altre soluzioni (che fossero soluzioni anche per se stesso). "Anni di pellegrinaggio" avrebbe potuto essere il titolo del film: il passaggio da una esperienza all'altra, alla ricerca di una risposta definitiva. Ma nessuna risposta — pur rivelando in sé elementi vitali: anzi (e questa era la cosa più sconcertante) — era sufficiente, era compiuta. Il film si concludeva tragicamente, almeno al livello del personaggio: al quale restava l'ultima fatica-prova da affrontare: la negazione di se stesso, come strumento per decifrare e cambiare la realtà. Il film si svolgeva in una epoca abbastanza libera sul piano storico: comunque in epoca post-quarantottesca.

Vittorio Taviani: Per cinque anni abbiamo cercato inutilmente di girare il film (prima e dopo la realizzazione di **Sovversivi**). Quando il momento finalmente è venuto (la troupe già ci aspettava sui luoghi di lavorazione) ci siamo detti no. La decisione non è stata così semplice. L'interrogativo era (e per certi versi rimane) questo: che cosa è più giusto — più utile — rinunciare per sempre o rendere concreto un film che è arrivato a una sua completa maturazione, ma che rappresenta il rapporto che **ieri** gli autori avevano con gli altri? Abbiamo deciso per il no; anche perchè avevamo in mente il film che ora abbiamo realizzato. Dell'altro progetto è rimasto solo il titolo: **Sotto il segno dello scorpione** infatti non ha nei confronti del film che abbiamo realizzato altra giustificazione se non affettiva, o di ideale continuità.

Come lo immaginavate figurativamente questo film (che non avete realizzato)? a colori?

P. T.: No. In bianco e nero; non ci eravamo posti il problema del colore anche per ragioni economiche.

Era un film che procedeva non secondo una linea narrativa orizzontale, ma a capitoli. Tappe di un pellegrinaggio, appunto; un incontro contraddiceva l'altro, o lo raddoppiava; un itinerario abbastanza libero, anche se l'elemento portante era un personaggio. Quindi ancora un protagonista (sia pure per rappresentare un anti-eroe), ancora psicologia; il rovello individuale etc. E' quanto non ci interessava più: un discorso a livello psicologico, personale, oggi non ci interessa (chi sa domani, in una situazione diversa).

Molti critici vi hanno rimproverato questo vostro amore per i "tableaux".

V. T.: Molti? chi? Edoardo Bruno, se ben ricordo... Comunque: lascerei da parte **I fuorilegge del matrimonio** che è stata una esperienza a latere: una occasione per certe nostre ricerche di linguaggio — il racconto breve, il monologo diretto, etc. A parte alcuni risultati parziali, cui teniamo, non consideriamo il film completamente "nostro" (cioè completamente autentico). La suddivisione in tableaux ci veniva proposta dall'esterno: in particolare dagli articoli di legge, ai quali ciascun episodio del film faceva riferimento. Questo tipo di tableaux ci interessa poco. Ci interessa, invece, perchè ci incuriosisce, perchè ci mette in conflitto con noi stessi, un cinema che si presenti come una molteplicità di contrasti: aspetti diversi, contrapposti di una stessa porzione di realtà. **Sovversivi**, per esempio, è un film a tableaux, se vuoi: segue proposte, progetti diversi, autonomi tra loro sul piano narrativo, letterale: ma non su quello sostanziale, cioè tematico e linguistico: su questo terreno anzi divengono complementari l'uno all'altro.

P. T.: Ricavare l'unità dalla molteplicità, la linearità dalla contraddizione. Questo ci interessa nel cinema: nel cinema inteso come parte della molteplicità e della contraddizione che sono della vita, di noi stessi. In **Sovversivi** è proprio la coatta combinazione di elementi opposti che ne fa un film unitario. Quando questa unità non è raggiunta, gli elementi rimangono non solo eterogenei, ma gratuiti.

V. T.: Ecco perché per noi il montaggio ha una estrema importanza. Nel realizzare un film non procediamo secondo fasi gerarchiche (tra ideazione, sceneggiatura, riprese, montaggio, edizione etc.). Tutte stanno sullo stesso piano o quasi. In sede di moviola il film si reinventa, si conferma o si nega come durante le riprese e la prima fase di progetto.

P. T.: Diceva Pudovkin che il segreto, la verità di due immagini giustapposte sta nella giunta che le unisce...

V. T.: L'osservazione ci ha sempre suggestionato, anche se è poco pertinente al tipo di film che abbiamo realizzato ora.

Una delle novità di "Sotto il segno dello scorpione" è l'abolizione del protagonista.

V. T.: Esatto. Sono due collettività che si incontrano (si scontrano). E' chiaro che alcuni personaggi assumono un rilievo maggiore, ma proprio in quanto espressioni della collettività, nella quale vengono poi riassorbiti. (Nel prossimo film vorremmo rendere ancora più radicale questa impostazione).

P. T.: In questo momento (niente è mai assoluto, ovviamente) sentiamo insofferenze nei confronti della sovrabbondanza di elementi sovrastrutturali (culturali, psicologici, personali etc.). Sentiamo il bisogno di ritrovare i moventi più semplici e concreti che interessano la comunità: che la muovono. Concretezza e semplicità. (Il "protagonista" è l'espressione di una civiltà, di una rivoluzione: quella borghese. Oggi protagonista è la massa. Di qui la nostra tendenza a un cinema polifonico).
Questa è una delle ragioni fondamentali per cui abbiamo realizzato questo "Scorpione" e non l'altro.

E' possibile fare, oggi, un cinema epico, positivo, armonico?

V. T.: La prima risposta sarebbe di natura polemica: non nei confronti della domanda, ma della risposta che oggi è di moda dare. Oggi da troppe parti si sente dire che bisogna politicizzare il cinema. Personalmente noi non abbiamo mai concepito cinema e politica come momenti autonomi l'uno dall'altro. Politica è conoscenza del reale, azione per modificarlo. Il cinema per noi ha la stessa funzione: con mezzi e incidenze diverse. Chiedere al cinema di divenire soltanto il portavoce di istanze immediatamente politiche, significa auspicare una operazione ibrida, e tra l'altro sempre in ritardo, per

ovvie ragioni pratiche di realizzazione e diffusione. Significa rendere irresponsabile il cinema, svuotare di senso la ricerca che il cineasta deve condurre coi propri mezzi, cercando di sintonizzarla con quella degli altri (e con la coscienza della limitatezza del proprio contributo: non abbiamo mai creduto all'arte come chiave passe-partout). Significa domandare ad altri il lavoro di ricerca sulle contraddizioni del presente, etc. etc.

P. T.: Vorrei ricordare a questo proposito una frase di Marx, rivolta a Lassalle, il quale aveva scritto un dramma storico-politico: "Avresti ovviamente dovuto **shakespeareggiare** di più mentre l'errore più grave di cui ti faccio carico è lo **schillereggiare**, e cioè il trasformare gli individui in semplici portavoci dello spirito dell'epoca".

L'ambientazione "preistorica" del vostro film vi permette forse di rendere "vere" certe ipotesi che, storicizzate, sarebbero come tali "false", e per diventare vere dovrebbero essere "complicate". Insomma essa vi permette di fare un film non di crisi, di non fare, come direbbe Rossellini, un lamento.

V. T.: Per questo il film si presenta come un apologo. Un modo per riportare l'uomo alle sue matrici essenziali — facilmente riconoscibili —: altrettante indicazioni di intervento sulla realtà, al di là — mi ripeto — di tutte quelle complicazioni sovrastrutturali, in cui ho l'impressione che ci stiamo perdendo in questi anni cosiddetti di crisi. Cioè il macerarsi su se stessi — anche il più autentico, il più disinteressato — può portare alla paralisi dell'azione. Nel nostro film l'apologo tende a ricondurre l'uomo (il pubblico) a una visione scarnificata delle cose, liberandolo dalla frustrazione di troppe (false) scelte.

A proposito del pubblico: in che misura si può ritenere "popolare" il vostro cinema, dando ovviamente al termine un valore nuovo?

P. T.: La domanda è complessa, e probabilmente la risposta è vecchia. Ma di quale pubblico parliamo? Non esiste un pubblico indifferenziato. Esistono vari pubblici: un pubblico, per esempio, condizionato (che è il più vasto). Esiste un pubblico più selezionato, non solo nel senso "intellettuale", ma anche politico. Il film vorrebbe rivolgersi a questo pubblico.

V. T: Ma indubbiamente qui nascono dubbi e perplessità. Quanta capacità è rimasta al cinema, al suo linguaggio storico, di "arrivare"? quanto invece il linguaggio cinematografico finisce per essere recepito come un fatto di consumo, nel senso deteriore, cioè come giuoco, secondo regole che appartengono a strutture sociali, politiche, superate? (e quanto noi stessi — gli autori — ci muoviamo comunque entro questi limiti, correndo sempre il pericolo di vanificare ogni tentativo di comunicazione?).

P. T.: E' chiaro che il discorso del pubblico è legato a quello più generale della società. Il pubblico che viene condizionato dal tipo di lavoro, di cultura imposto da una classe dominante, è una cosa diversa da un pubblico che viva responsabilmente la sua vita a livello comunitario. A un operaio, che esce stravolto dalla sua giornata di fatica per un lavoro che non gli appartiene, è quasi impossibile chiedere di responsabilizzarsi improvvisamente la sera al cinema.
Da una nuova situazione sociale e politica nasce — lo sappiamo tutti: ma son cose che bisogna ripeterci — una nuova cultura: cioè un nuovo rapporto tra autore e pubblico.

Nello "Scorpione" non ci sono protagonisti, quindi è tolta al pubblico una possibilità di affezionarsi al film.

V. T.: Abbiamo già fatta una distinzione tra pubblico e pubblico. Comunque il pubblico dovrebbe "affezionarsi" al film nella misura in cui realizza se stesso come pubblico (come massa). La collettività che agisce nel film dovrebbe far sì che lo spettatore si riconosca appunto come pubblico, e non come molteplicità di singoli.

Non vi sembra che a volte voi introduciate scene che automaticamente vengono recepite come "privilegiate" dal pubblico: per esempio come la reazione violenta di Dalla (Ermanno) nel finale di "Sovversivi"?

P. T.: L'atteggiamento di Ermanno in quella sequenza è uno dei suoi tanti atteggiamenti, e vale quanto gli altri. **Sovversivi** voleva essere questo: una serie di atteggiamenti, uniti da un filo comune. E poi **Sovversivi** è un film che ha quattro anni ormai. Quattro anni fa le cose erano confuse. Allora — almeno noi — sentivamo soprattutto la necessità, quasi fisiologica, di rompere un pseudo equilibrio asfissiante: a costo anche di sbagliare: ma non tanto per il gusto di rompere (e di martoriarci poi con i cocci fatti), quanto per il bisogno di trovare altre cose, altre dimensioni, altre aperture (che poi non potevano essere che politiche). Considero **Sovversivi** un film della vigilia.
In questi anni molte cose sono successe — c'é bisogno di ricordarlo qui? e anche il nostro atteggiamento è mutato.

V. T.: Ieri i rovelli individuali, le esperienze particolari, i tentativi isolati, sollecitati da un fatto collettivo, ma ancora luttuoso, passivo, come il funerale di Togliatti, erano il modo — almeno per noi (e il fatto generazionale è un dato oggettivo) — per agire su noi stessi e sugli altri. Oggi è diverso.

P. T.: Qui si ritorna al fatto pratico della intempestività del cinema. Cioè il film arriva al pubblico sempre in ritardo in rapporto al momento in cui è stato realizzato. Per questo penso a due tipi di attività cinematografica: a un cinema di intervento immediato, e a un cinema che, per il suo carattere di riflessione, di approfondimento — proprio di ogni azione di ricerca —, si articoli in archi di tempo più ampi.

Il fatto che facciate solo il secondo tipo di cinema dipende da ragioni soggettive o produttive?

V. T.: Sento il bisogno anche del primo tipo di cinema. Cercheremo il modo di farlo. Certo che, data la nostra formazione, ci sentiamo più adatti, diciamo pure più capaci, all'altro tipo di cinema. Nel momento più vivo della lotta, un rappresentante del movimento studentesco mi disse, a proposito di **Sovversivi**: "oggi il vostro film mi interessa relativamente, perché non mi dà un aiuto immediato. Probabilmente quando anche noi incontreremo il nostro momento di crisi, di chiusura, il vostro film mi sarà utile, perché mi riproporrà la necessità di rompere, comunque, magari sbagliando".

P. T.: Io sento anche — e profondamente — l'esigenza di rompere un altro schema in cui siamo stati educati: la specializzazione. La nostra società impone la scelta di una attività: che alla fine diviene alienante. Questo può valere anche per un tipo di lavoro "libero" come quello dell'autore cinematografico. Si corre il pericolo di rendersi estranei al mondo, perché non lo si vive anche sotto altre forme. Il momento politico si presenta, in questo senso, determinante.

V. T.:Se da una parte la società così come è strutturata ti obbliga a una presenza continua, agguerrita nella tua specificazione — pena la tua sconfitta (e quindi il silenzio) —, dall'altra il tuo apporto, il tuo lavoro non può essere vitale (e soprattutto non può rinnovarsi) se la tua presenza fra gli altri non si articola ai più diversi livelli.
Trovare, in questa nostra società, un equilibrio tra le due cose è difficile. Comunque è il problema numero uno, almeno per noi in questo momento.

Io credo che la nostra società voglia proprio un giuoco di equilibri per cui tutta la carica di emergenza, di intervento più rivoluzionario si esaurisca in opere che per la loro distribuzione, struttura, tipo di cinema, quando arrivano a destinazione hanno completamente esaurito quel tipo di carica. C'é inoltre una forma di ricatto anche morale nei confronti dell'autore il quale, se fa un'opera completamente di riflessione, rigida, si sente come un senso di colpa per avere trascurato certi aspetti più immediati. Ce li mette e si frega, perché tanto non arrivano. Io vedrei insomma come atteggiamento più battagliero quello di una distinzione netta. Pensa se avessimo in mano uno strumento come la televisione: questo probema non esisterebbe più.

V. T.: Non sono d'accordo. Penso che anche in tempi non rivoluzionari siano presenti i presupposti di tempi rivoluzionari. Quindi un'opera di approfondimento sul reale, sul presente, non può non tenerne conto. (La stessa cosa può valere forse per il linguaggio, la comunicazione: nel tessuto di una comunicazione condizionata, usurata etc. esistono già i presupposti, le indicazioni dei modi di una nuova comunicazione).
Qualcuno ha fatto invece questo tipo di discorso: « col cinema non posso fare la rivoluzione. Tanto vale che mi dedichi al cinema commerciale (nel

migliore dei casi al cinema d'evasione). La rivoluzione la vado a fare "fuori" del cinema, magari nella mia associazione, etc... ».

Ma io non volevo dire questo. Per essere concreti: quali sono le opere che il mercato è più felice di accettare? "Escalation" e "Grazie zia", cioè dei film con un 80% di un certo tipo di ingredienti e un 20% di un certo altro tipo di ingredienti, che sono sufficienti a far credere a Faenza e Samperi, in buona o in mala fede, di essere stati presenti nel reale.

V. T.: Ma diciamo pure che pensare di fare la rivoluzione col cinema è puro narcisismo, con tutto quello che comporta (ciò che più disprezzo: essere alla moda!) Eppure l'equivoco rimane. Secondo me il cinema può — deve — dare il suo contributo, alla pari delle altre attività dell'uomo, della collettività, volte a modificare il mondo. Occorre umiltà da parte degli autori: ma una umiltà che sia la garanzia di una "presenza" effettiva.

P. T.: Alla base della polemica nei confronti degli intellettuali c'é una sproporzione: si dà troppa importanza agli intellettuali. L'autore cinematografico fa un suo lavoro specifico, circostanziato (circoscritto). Organizza, elabora nella sua opera i dati che gli vengono dalla sua esperienza di vita tra gli altri; e agli altri li rimanda — per essere confermati — attraverso appunto la sua opera. Così come fa lo scienziato, come fa il sociologo, come fa il politico.

V. T.: Sono d'accordo con Sartre quando, ricordando la frase: "l'intellettuale deve suicidarsi come tale", la riferisce solo a un certo tipo di intellettuale (e in questo caso la fa propria). Cioè all'intellettuale "aristocratico", a quello che...

Sì, però direi che l'intellettuale oggi appartiene comunque a una classe privilegiata.

V. T.: Certo. E la sua azione deve essere quella di unire il proprio lavoro (la propria forza) al lavoro di tutti coloro che cercano di distruggere questo — e gli altri — privilegi. Inoltre la storia impone volta a volta delle priorità. In questo momento, per esempio, l'azione (politica) incide sul reale (lo modifica, e quindi lo conosce), più di qualsiasi operazione culturale (artistica). In altri momenti, al contrario, assumono necessità maggiore il ripensamento, l'elaborazione sulle esperienze accumulate o l'ipotesi sul futuro.

Se vi dicessi che siete registi neorealisti, cosa rispondereste?

P. T.: Che non lo siamo — è la prima risposta che mi viene alla bocca. Ma poi che significato ha la definizione? il nostro rapporto con il neorealismo è un rapporto di amore-odio, di padre-figlio. Nati da un padre amato e ammirato, lo abbiamo poi negato con la violenza ingrata dei figli che realizzano se stessi nella misura in cui distruggono il genitore. La negazione comunque rimane sempre una forma di rapporto. La nostra formazione, la nostra scelta (cioè fare cinema) sono legati all'amore per il cinema in generale e per il neorealismo in particolare. Poi la negazione, lo abbiamo detto. Oggi il distacco.

V. T.: Che cosa è rimasto in noi di questo atto di nascita? è difficile dirlo (e poi ha una importanza relativa...). Per esempio: se il neorealismo come corrente oggi mi infastidisce e mi imbarazza, Rossellini, il primo Rossellini — non ho dubbi su questo (il Rossellini dell'ultimo episodio di **Paisà**) — è per noi ancora un riferimento, cosciente e incosciente.

P. T.: Altro fatto: siamo arrivati al marxismo, al comunismo proprio perché nello stesso momento ci incontravamo con il neorealismo. Eravamo ancora al liceo. Il modo di aggredire la realtà, tipico del neorealismo, di smascherarla ai nostri occhi — occhi di borghesi — fu un trauma. Come prima conseguenza, scoprimmo la zona che ci era sconosciuta: quella della classe operaia. Amare il neorealismo e diventare marxisti fu tutt'uno. In seguito ci siamo staccati dal neorealismo quando il suo limite provinciale, naturalistico — basso naturalistico — ha preso il sopravvento. Ecco perché quando Visconti ha realizzato **Senso**, l'abbiamo accolto come una indicazione per liberarci dalla mortificante quotidianità piccolo borghese del cinema italiano.

Mi colpisce nei vostri film un ripensamento critico di certe premesse ideali del neorealismo che fanno di essi quasi i primi veri film neorealistici.

V. T.: In un certo senso è vero. Nel senso che per noi Rossellini — e le cose migliori del neorealismo — rappresenta la continuità del filone più autentico della nostra cultura (Pirandello, Verdi sino a Michelangelo, a Machiavelli etc.). Nonostante l'amore (l'attenzione) che possiamo avere per Joyce, Mann, Pollok, etc., la nostra matrice più autentica è quella. Anzi, io credo che oggi sia possibile fare un discorso a livello internazionale proprio nella misura in cui ciascuno di noi parla la propria lingua particolare. Il cinema di Rocha: temi comuni a tutti noi, ma la sua concretezza, la sua "fisicità" audiovisiva è tipicamente brasiliana (nel bene e nel male). Per questo il suo discorso ci risulta chiaro, perché **contribuisce con materiali originali al dibattito comune**: per questo mi interessa incontrarmi e scontrarmi con lui. Godard esiste in quanto ha dietro di sé Lautrémont, Artaud, Voltaire, Céline (e Parigi in generale): un tipo di cultura diverso dal nostro. Se è pericoloso rinchiudersi entro i propri confini, altrettanto lo è forzare la propria nascita.

I vostri film sono infatti molto italiani.

V. T.: Ma io sono sicuro che anche **Prima della rivoluzione** di Bertolucci in Francia è piaciuto proprio perché è un film della nostra provincia. E' per gli stessi motivi — io penso — che **Partner** ha suscitato invece certe perplessità.

Che cosa ci dite dello "Scorpione"?

v. ..: E' un film di totali. Nelle immagini l'uomo tende a non essere valorizzato come individuo (tanto meno come protagonista): si presenta come la parte di una comunità. E la comunità a sua volta non si pone come "isola ideale" in sé compiuta, ma come momento della storia. Di qui i totali: l'uomo come una parte (attiva) della natura. Di qui la lettura spesso "verticale" e non "orizzontale" del sonoro (per usare termini musicali): la tendenza alla polifonia.

Gran parte delle azioni sono motivate da eventi naturali.

P. T.: Qui tornano in ballo le ragioni dell'apologo. Volevamo che le matrici dell'azione fossero concrete, immediate, legate alle necessità prime: alla materialità. Il film è nato, lo ripeto, all'insegna della concretezza e della semplicità.

E' un film hawksiano, insomma! cioè, lasciando stare questo paradosso, le azioni non sono mosse da moventi interiori dei personaggi.

V. T.: Sono le cose che portano l'uomo all'azione (Guevara diceva: « la rivoluzione non si "sceglie" »).
La comunità protagonista si realizza nel fare, e perché fa. E' nell'altra comunità che le si oppone — tutta ripiegata su se stessa, sulle ragioni del proprio passato — che affiorano elementi anche psicologici: si enucleano alcuni "stati d'animo". Nella stasi l'uomo riflette su se stesso, si complica: sino a perdere di vista il resto.

Col colore come vi siete comportati?

P. T.: Il solito discorso di prima. Uomo: come un dato materiale. Il nostro paesaggio ha condizionato la gamma dei colori. Che si sono ridotti al verde marcio, al marrone, al grigio, a qualche azzurro (il mare). Il rosso è assente (torna purtroppo in qualche faccia bruciata dal sole). Colori "terragni", come vedi .

V. T.: Necessità "naturali", abbiamo detto. Ma l'apologo può — deve — essere leggibile anche con altre chiavi. Le nostre sono semplici: l'impossibilità di "migliorare" dal di dentro strutture logorate; la necessità di salti qualitativi: di dimensioni nuove, diverse; violenza alla violenza. Relatività poi dei risultati raggiunti in nome di altri risultati da raggiungere etc. etc.

Si tratta di un apologo in cui rischiate la "chiarezza", una certa monosemia, o invece in cui rendete tutto ambiguo?

P. T.: Chiarezza non significa negazione della complessità. Anzi la complessità deve essere raggiunta oggi — secondo me —, non attraverso un processo di mimesi dell'opera (cioè l'opera caotica, sovrabbondante), ma attraverso la enucleazione, la più nitida, la più scarnificata possibile, dei motivi della complessità. Mi sono venuti un po' in uggia i film dove gli elementi diaristici, privati, autobiografici, vengono fatti reagire con dati politici, sociologici (le parole d'ordine del maggio, per esempio). **Sovversivi**, io credo, ha chiuso un certo discorso.

V. T.: Inoltre l'apologo in sé ha un duplice spessore: da una parte la cosa raccontata deve trovare in se stessa la sua ragione di essere; dall'altra il senso della cosa rimanda ad altri sensi, ad altri significati, autonomi sul piano poetico. (Mi ripugnerebbe un film in cui le cose, i personaggi, fossero soltanto dei pretesti, dei portavoce di qualcosa d'altro, che sta fuori del film).

Il film ha modelli in questo senso?

P. T.: Più approfondiamo la nostra ricerca, e più è difficile indicare modelli. Per questo film, i riferimenti sono stati più che altro musicali (la coralità, dalla polifonia a Strawinsky).

(Intervista registrata al magnetofono a cura di Adriano Aprà e Maurizio Ponzi; riletta e corretta da Paolo e Vittorio Taviani)

Cooperativa del Cinema Indipendente

Al contrario delle altre, questa è un'intervista "di gruppo", in quanto riteniamo altrettanto importante la vostra politica di gruppo che la vostra attività come singoli autori. Vorremmo sapere, per cominciare, se la Cooperativa esiste ancora in quanto tale.

Massimo Bacigalupo: Si tratta solo di una questione di termini. E' successo un fatto, e cioè che la Cooperativa a un certo punto si è liberata da alcune sovrastrutture iniziali. Come sapete, la C.C.I. era nata a Napoli, in fondo come una istituzione a priori, e non poteva quindi prevedere quelle che sarebbero state le sue reali necessità; comunque, come è apparso più tardi, poneva dei gravi pregiudizi al funzionamento effettivo della distribuzione e del lavoro degli autori in quanto ci dovevamo portare dietro un sistema burocratico che sarebbe potuto servire se il giro della Cooperativa fosse stato quello di una casa di produzione qualsiasi ma che invece era veramente assurdo con un lavoro come il nostro, completamente non redditizio o quasi; allora, molto semplicemente, questa cosa è stata mandata a monte. Noi restiamo gli stessi, comunque, e anche i criteri operativi rimangono gli stessi.

Gianfranco Baruchello: Non è che la Cooperativa non esista più; non esiste più una bardatura giuridica che ci eravamo dati e che credevamo fosse utile all'inizio e che poi semplicemente abbiamo abbandonato in modo libertario scegliendo un tipo di collaborazione al di fuori di uno schema che è controllato dallo stato, che esige delle pastoie incredibili di ordine amministrativo, fiscale, ecc.; per non morire soffocati da tutto questo e fare l'avanguardia all'insegna del collegio dei sindaci, abbiamo abolito questa struttura soltanto in questo senso. E il gruppo esce rafforzato dalla morte di questa sclerotica costruzione fasulla che era la cooperativa secondo le leggi italiane.

Alfredo Leonardi: Una volta Adamo Vergine ha con molta acutezza precisato il senso del nostro gruppo, e cioè che il fatto di lavorare insieme ha alla lunga portato degli effetti estremamente positivi, oltre che naturalmente nel campo distributivo, anche in un campo più prettamente artistico; il fatto di essere a contatto, di vedere i nostri film, di rinunciare a priori a delle scelte, a costruire dei campi contapposti, ha portato a una strana e molto utile osmosi per cui ci sono delle specie di vibrazioni comuni che

e non è solo un fatto pratico, è proprio un
sostengono il lavoro di tutti, obiettiva-
fatto di intesa, di aiuto, di sintonia che facilita il lavoro di tutti, c'é una
mente, facendoci rendere conto che non lavoriamo isolati ma che si stan-
serie di richiami continui che ormai all'interno del nostro gruppo
no moltiplicando sempre di più, per cui diventa anche molto piacevole e
divertente lavorare.

Baruchello: Stiamo infatti completando un film collettivo. Quindi non è sol-
tanto pura teoria. Al tempo stesso, questa specie di rapporto più stretto
che va instaurandosi tra di noi ha rappresentato la linea di frattura con qual-
che frangia del nostro gruppo che ci ha lasciato, che non ha funzionato,
che in fondo non opera.

Vorrei chiedervi perché avete rifiutato una tavola rotonda limitata ad alcuni
"autori" da noi prescelti e avete invece voluto una riunione non ristretta,
anche se con la presenza di quelli fra voi che ci stavano più a cuore. Si
tratta di una sfiducia nelle opere, nel concetto di autore, a favore casomai
di una poetica di gruppo?

Leonardi: In realtà c'é qualcosa di più di una poetica di gruppo. Il termine
"poetica di gruppo" mi è estremamente oscuro, e il massimo che potrei ac-
cettare in questa direzione è un tipo di scelte operative che ci sono co-
muni, scelte pratiche che non riguardano i **penchants** espressivi di ognuno
di noi. E' un fatto molto pragmatico, che naturalmente sottintende una serie
di scelte vitali, diciamo pure morali che accomunano il nostro atteggiamen-
to nel fare questo di fronte a tutta una struttura sociale. Però io penso che
in generale occasioni come questa di "Cinema e Film" sono di scarsissi-
mo interesse se si limitano a fare un discorso di autore, che appunto è un
discorso molto vecchio, un discorso estremamente ristretto che isola innan-
zitutto l'individuo e poi alcune caratteristiche dell'individuo e non la tota-
lità dei suoi atteggiamenti. Una tavola rotonda come questa mi interessa in
definitiva perché mi permette di incontrare degli amici che non vedo da
tempo...

Antonio De Bernardi: E' molto importante questo. Per me per esempio che
sono così periferico, proprio spazialmente, è molto importante aver potuto
trovare a Roma degli amici. Non sono solo parole, sono cose molto vere.
Proprio perché a Torino si vive male — forse si vive male in tutto il mon-
do, non so, anche a Roma — però è molto importante avere dei legami, sen-
tire che c'é qualcos'altro fuori, che il mondo non è soltanto Torino... men-
tre a volte può succedere così, stando a Torino ci si sente un po' morire...
E poi mi sembra molto importante che dei film fatti a Torino possano esse-
re visti da altre parti. Torino è talmente lontana da Roma... Insomma, per
me è un miracolo che ci siano delle persone come loro con le quali poter
stare insieme. Ecco, questa è la cooperativa. Ma poi mi piacerebbe anche
parlare dei film...

Baruchello: Noi siamo caratterizzati da un rifiuto di certe strutture e dal-
l'aver scelto, noi, un altro tipo di stutture che sono senz'altro le più scomo-
de, le più assurde, le meno remunerative. Forse sarebbe interessante par-
lare di queste strutture, delle difficoltà che troviamo, della assoluta inca-
pacità di tutti gli organismi ufficiali e anche della stampa di accettare que-
sta nostra posizione, di capirla, di darci una mano, addirittura di instaura-
re un colloquio simpatico come quello che voi stasera volete instaurare qui,
in questa sede. Perché nessuno proietta i nostri film? perché nessuno li vuo-
le vedere? perché la RAI-TV fa un servizio su di noi e poi qualcuno lo abo-
lisce perchè dà fastidio anche in via Teulada? perchè la gente si interessa,
al massimo, al fatto che un "pittore" faccia del cinema, come avviene nel
mio caso?

E' evidente che voi rientrate grosso modo, in quello che si può chiamare
"nuovo cinema"; e se si può parlare di nuovo cinema, credo che si possa
parlare anche di "per chi"; a questo punto, mi interessa sapere cosa fate
per far circolare le vostre opere più di quanto non circolino oggi e, in par-
ticolare, in che rapporto vi ponete con una serie di fatti, che vanno dalla
scissione dell'ANAC alla creazione di cooperative come la "21 marzo" alla
istituzione dei "Cinegiornali liberi" fino alle attività cinematografiche del Mo-
vimento Studentesco, fenomeni che in qualche modo fanno tutti parte di una
agitazione generale tendente a rinnovare il contesto in cui il cinema si trova
ad agire e il pubblico che lo recepisce.

Leonardi: Una cosa che può fuorviare è l'accomunare fenomeni molti diver-
si. E' chiaro che se c'é un gruppo di giovani che si uniscono in una coope-
rativa per fare dei film vecchissimi, a noi non ce ne importa niente; però
se ci sono dei cinegiornali liberi i quali agiscino con uno spirito e in con-
dizioni che sono uguali alle nostre, evidentemente noi siamo fratelli, è chia-
ro che c'é una obiettiva analogia che ci porta operativamente più o meno
nelle stesse direzioni e può portarci anche a una collaborazione. Non per
niente quando siamo stati convocati a casa di Zavattini che voleva propor-
ci di fare dei cinegiornali liberi la cosa non ci ha sorpreso: le scelte di ti-
po generale che lui si proponeva noi già le facevamo da due anni e ave-
vamo anche superato lo stato di gemmazione che lui si proponeva, riunen-
doci in un gruppo e distribuendo le nostre opere, cosa che lui ancora non
ha fatto (e sembra che questo sia il grosso punto debole del meccanismo).
Quanto al Movimento studentesco, i suoi problemi sono del tutto diversi, per-
ché il M.S. non vuole fare del cinema politico, vuole fare della politica; il
cinema è solo uno dei tanti strumenti che possono propagandare una certa
parola d'ordine; o almeno questo desidererebbero fare, perché per esem-
pio i cinegiornali del M.S. di Roma — i due che ho visto — sono, a mio
personalissimo avviso, degli esperimenti falliti, anche nel senso di una pa-
rola d'ordine, perché sono confusi e di retroguardia rispetto alla problema-
tica attuale del M.S. Il M.S. ci può interessare a livello globale, ma è dif-
ficile poter stabilire con esso dei rapporti di lavoro, perché è difficile, al-
meno per me, far coincidere il tipo di ricerche mie, che sono molto per-
sonali, con la tematica giustamente collettiva del M.S. Peraltro, c'é un grup-
po di cineasti di Torino, Ferrero e gli altri, che stanno lavorando col M.S.
e mi auguro che facciano delle cose interessanti.

De Bernardi: Ma noi stiamo qui non per parlare di altre cose, i cinegiornali
ecc., ma dei nostri film. Quando io dicevo quella cosa "pietosa" di me a
Torino, beh, stavo parlando dei miei film, e chi capisce capisce, chi non ca-
pisce vuol dire che non ha buona volontà, e allora capisca altre cose; mi
sembra molto semplice, no? Noi in fondo vogliamo parlare agli uomini di
buona volontà, proprio perché non ce ne sono molti, lo sappiamo.

Bacigalupo: Mi sembrano sempre molto presuntuose le decisioni che posso
prendere anticipatamente sull'incidenza della mia opera, sul fatto che esi-
ste un "nuovo cinema" nel mondo che mi concerne personalmente e che
dunque io **devo** lavorare **in questa** direzione. Penso di restare più indietro
e credo che stare più indietro sia l'unica posizione che permette che poi
avvenga qualcosa di più.

Baruchello: Io ho una **biliousness** fondamentale nei miei rapporti con il mon-
do. Un giornalista mi ha chiesto: "Ma lei che cosa si prefigge con le sue
opere?" (una delle solite domande idiote). Gli ho risposto: "mi prefiggo di
comunicare ai terzi il pessimo umore che ho per come vanno le cose attor-
no a me". Questo è il mio programma per quest'anno. A me interessa quin-
di la reazione di un pubblico. L'altra sera a Milano, per esempio, durante
una serata di presentazione di un mio libro allestita da Feltrinelli, ho proiet-
tato certi miei film e il pubblico presente, un pubblico dell'alta borghesia,
non andava oltre il che cosa "volessero dire"; cioè questi film, che sono
abbastanza violenti, portati in ambiente borghese non sensibilizzano affatto;
mentre se tu li presenti in un'assemblea, per esempio di operai, c'è un di-
battito vivo, una partecipazione. Per questo mi interessa che i miei film
vengano visti, perché sono come i pugni in faccia, e i pugni in faccia biso-
gna darli a qualcuno; insomma: invitare qualcuno a un certo tipo di dibattito.

Guido Lombardi: A me sembra che ci stiamo provincializzando, ma nel sen-
so positivo. Il fatto che ci sia più attenzione verso i film della cooperativa
in provincia che non a Roma, credo sia l'indice migliore di una difficoltà di
discorso col cinema ufficiale che è imbrigliato in una omologia fra la strut-
tura di un certo sistema e i problemi esistenziali del singolo autore. Il fat-
to stesso di aver rifiutato una certa struttura giuridica mi sembra che sia
una coerenza ideologica. Voglio dire che il cinema non è Roma...

Adamo Vergine: In fondo con i nostri film ci rifiutiamo di condurre dei di-
scorsi su degli schemi tradizionali. Mi sembra che se c'é qualche cosa che
si possa chiamare un minimo comun denominatore fra noi, o qualche cosa
che ci accomuna, è che nel momento in cui un certo sistema, una società,
una persona, sembra aver conquistato la **ragione**, noi la contraddiciamo, sia
in senso neutro che negativo o positivo, privilegiando il pathos, e quindi
di volta in volta riusciamo ad essere patetici, simpatici o antipatici. Questo
credo si possa dire di noi come uomini e come autori.

Bacigalupo: Gianfranco ha indicato quelle che sono le aperture presenti in alcune nostre opere più recenti nelle quali a mio parere vengono proposte le basi di un nuovo linguaggio **popolare**, che si verifica non velleitariamente. E qui trovo le ragioni per dire che nel nostro lavoro le spinte verso l'interno e quelle verso l'esterno, gli altri, tutti, sono equivalenti, e si convalidano a vicenda. C'é, p.es., ciò che dice Leonardi, cioè un rapporto di ottimismo, di fiducia, che lui sempre ci propone a proposito delle cose che facciamo, della loro bellezza, della loro libertà: un punto di partenza fondato sulla nostra esperienza che può apparire scandalosamente individualistico ed estetico. A noi si è chiarito invece che questo è il punto di partenza in fondo meno arbitrario possibile, l'unico arbitrario essendo quello di chi impone delle strutture, che sono poi aprioristiche ed equivoche, sul pubblico, in nome di una pretesa conformità al reale. Quest'ultimo modo di procedere pecca in definitiva di intellettualismo e, poichè la realtà banalizzata a dato resta uguale a se stessa, non può evolversi. Mi pare invece che fra noi la spericolatezza della partenza "dall'interno" (coadiuvata da quella immediatezza espressiva e dalla comunicazione delle esperienze singole all'interno del gruppo — di cui ha detto Leonardi) possa portare ad un rapido evolversi che presto brucia posizioni più propriamente estetiche perché intellettualistiche e giunge ad esperienze veramente nuove ed illuminanti. Nelle quali (penso, p.es., all'ultimo film di Vergine, **Espiazione**), bruciato ogni residuo, avviene una estrema purificazione del mezzo con una conseguente e totale trasparenza di comunicazione. E' un atto di liberazione (tra l'altro, dal complesso dell'intellettuale) che rimanda ad un nuovo mondo piuttosto che ad un "nuovo cinema".

Quello che hanno detto Vergine e Bacigalupo ci fa particolarmente piacere. Abbiamo avuto un'esperienza in questo senso a seminari organizzati dall'A.R.C.I. a Reggio Emilia e a Venezia dove siamo partiti dall'idea che certe opere cosiddette difficili, di avanguardia avrebbero avuto bisogno di una introduzione diciamo così "culturale" per poter essere recepite, e ci siamo invece accorti che esse sono state recepite immediatamente, se non a livello razionale, a livello patologico — come dice Adamo — il che forse per tutti noi è molto più salutare, grazie alla creazione non già di un clima culturale ma di un clima amichevole. A un semplice giro di tavolo, dopo la proiezione di una scelta abbastanza arbitraria di opere della cooperativa, tutti, pur non sapendo dire perchè, hanno individuato l'opera più ricca in «Ciao ciao», che potrebbe sembrare un film ermetico; e si trattava di un pubblico di tipo operaio o comunque culturalmente "sprovveduto". Mi ricordo poi un operaio di Varese che, di «Se l'inconscio si ribella» di Leonardi, disse: "Questo film mi ha fatto un'impressione di angoscia e affetto", una frase che secondo me dice tutto su questo film. Per contro, il pubblico borghese tende piuttosto a dire "Non ho capito e non voglio capire". A questo proposito, non vi pare che i vostri film abbiano bisogno di essere accompagnati, seguiti dall'autore, per stabilire col pubblico quel clima di amicizia, diciamo così, che permette a questo tipo di opere di essere più facilmente recepite?

De Bernardi: Ma non è un bisogno del film, è un bisogno nostro. Per me è molto importante seguire i film, se potessi andrei dappertutto, Ma non per spiegarli. O magari posso anche spiegarli, ma allora è tutta un'altra cosa: nel momento in cui spiego già faccio un nuovo film. Insomma, come ho bisogno di fare i film, così ho bisogno di accompagnarli, di parlarne.

Ma in particolare qual è la tua esperienza col pubblico?

De Bernardi: Quando parlo di uomini di buona volontà, di uomini liberi, io non voglio più tanto sentire parlare di "oh, guarda l'operaio come ha preso bene il mio film mentre invece il borghese lo ha preso male". Io sono convinto che ci sono delle persone libere sia fra i borghesi che fra gli operai. E questo appunto l'ho imparato dal mio contatto col pubblico. Vengono delle cose da chi meno uno se le aspetta.

Sì, ma a un certo punto io mi domando se non sia più fruttuoso il lavoro di comunicazione col pubblico in direzione della classe operaia, contadina, ecc. che non in direzione di quella borghese, viziata da una serie di sovrastrutture "culturali" che rendono questo pubblico assai poco libero; assistendo a certi dibattiti si ha quasi l'impressione che il pubblico abbia paura dei propri sentimenti, paura di liberarsi, di darsi all'opera...

De Bernardi: Beh, sì, questo è abbastanza vero; infatti quando vi sentivo parlare degli operai pensavo ai miei ragazzi, a scuola, ragazzi di dodici anni, tredici anni, che messi di fronte a certe opere dicono delle cose straordinarie. Però non mi piace dividere l'umanità in gente più semplice, gente più formata, ecc. Al "Filmstudio", per esempio, in cui pure c'é un pubblico "colto", ho avuto un'ottima accoglienza. Invece a Milano, da Franco Quadri, è stata un'esperienza terribile, con un pubblico freddissimo.

Non credete che, per converso, si possa manifestare nei confronti delle vostre opere un fenomeno di successo, di "moda" culturale?

Bacigalupo: Questo può sempre avvenire; ed esiste già un tipo abbastanza consacrato di film sperimentale. Ma nel momento attuale (quell'attuale che è il "futuro" dei nostri film) questo pericolo viene esorcizzato dall'impegno dei singoli: dalla loro volontà di rimettere tutto in discussione. Non a caso i nostri film più recenti sono dispiaciuti a quelli che avrebbero preferito vedere delle ripetizioni aggiornate delle cose precedenti. Ma vorrei tornare sul discorso del pubblico che mi pare un po' generico. I casi sono due: o le opere si verificano da sé, la loro verifica è interna, ed è irrilevante parlare di pubblico; oppure esiste una verifica al di fuori, ossia sul pubblico, in modo rinnovato: di questa a sua volta non parlo volentieri, perché le categorie di cui disponiamo per analizzare questa nuova verifica si rivelano fortunatamente sterili ed inadeguate.

Mi interessa il concetto di "popolare" messo in rilievo da Bacigalupo; si tratta, ovviamente, di dare un nuovo senso a questo termine, forse quello di un rapporto più stretto che si instaura fra una soggettività, l'autore-film, e un'altra soggettività, lo spettatore.

Bacigalupo: In questo senso si può parlare di un interesse nostro profondo per quello che accade quando la gente vede i nostri film; però nello stesso tempo c'é il rifiuto di fare di questo cosiddetto rapporto di una soggettività con un'altra soggettività qualcosa di cui si parli sulle riviste...

De Bernardi: Anche parlare di "pubblico" perché poi il "problema" del pubblico credo che per noi non esista.

Intendevo parlare di un "nuovo" pubblico...

Leonardi: A me sembra che questa tavola rotonda sia molto buffa, perché noi stiamo nettamente parlando due linguaggi diversi. Il problema fondamentale è che noi abbiamo un rapporto con la gente che non è affatto un rapporto di tipo logico, è un rapporto di tipo, non so, erotico. Tonino diceva: "Noi cerchiamo delle persone di buona volontà"; ora, secondo me voi non siete delle persone di buona volontà in questo senso: cercate di esserlo — questo è ammirevole — però vi muovete un po' pesantemente, cioè non siete ancora arrivati a "capire la cosa", però la "cosa" emana qualche vibrazione che oltrepassa la vostra cute, vi colpisce, ecc. ecc., cioè, ne sentite la presenza ma non siete ancora in sintonia.

Ma tu sei profondamente razzista...

Leonardi: No, sono profondamente sincero. Tu non puoi dire: mi piacciono i film di Tonino e non mi piacciono i film di Leonardi, o viceversa; perché se sei dentro un certo discorso è chiaro che alla fine fa tutto parte di uno stesso modo di fare.

Ma l'operazione "erotica" mi interessa solo in quelli che mi erotizzano...

Vergine: Sì, ma non dirlo come critico, dillo come uomo; è chiaro che ognuno di noi nella vita di ogni giorno fa delle selezioni, biologiche, psicologiche, ecc.; però è inutile mettersi da critico di fronte a quella gente che, metaforicamente, si cala le brache, e dire "quello è più bello..."

Ma non potreste fare lo sforzo di considerarci pubblico? Se, come dice giustamente De Bernardi (abbastanza giustamente, perché se io rifiuto le classifiche non rifiuto le classi), si può trovare ovunque della gente che ti corrisponde, non pensate che anch'io, pubblico, di fronte ai vostri film mi senta in corrispondenza con qualcuno e non con qualcun altro? E poi dovete trascurare di considerarci critici, peché se voi vi ponete in maniera nuova ri-

spetto alla pellicola, anche il critico può darsi che si stia muovendo in modo tale per cui non è più un "critico" ma un individuo che, p.es., si batte per certe idee, fa l'organizzatore e non il sistematore...

De Bernardi: Di fronte a qualsiasi opera ognuno di noi è un primitivo, se vuole coglierla. Dove non c'è tabula rasa non puoi infondere niente. Poi dopo puoi fare tutti i discorsi che vuoi, inserire la tua cultura...

Bacigalupo: Tonino, credo, non rifiuta una sistemazione se questa è una sistemazione che cambia totalmente nel momento in cui al suo interno è stata immessa l'opera nuova; allora la sistemazione, in crisi, è essa stessa una tabula rasa.

Vergine: Se tu invece cerchi di far rientrare quello che vedi nel tuo sistema precostituito, allora...

(Dibattito registrato al magnetofono, a cura di Adriano Aprà e Gianni Menon; riletto e corretto dai partecipanti)

Schede C.C.I., etc.

Le schede che seguono sono state compilate dagli autori dei vari film e sono state pubblicate nel catalogo della C.C.I. (ad eccezione di alcune, che ci sono state fornite direttamente dagli autori). Come per la tavola rotonda, si è preferito lasciare la scelta degli autori e dei titoli alla stessa Cooperativa, che vuole offrire qui più che altro un elenco «rappresentativo» delle opere più recenti. Tuttavia, anche perché la decisione sulla scelta «di gruppo» è stata fatta quando il numero della rivista era già in avanzata fase di composizione, risultano in corpo 10 quei film che, tra quelli visti, C & F tiene in particolare a segnalare ai propri lettori. A parte abbiamo aggiunto due testi di Paolo Brunatto su Vieni, dolce morte, lungometraggio a 16mm., sonorizzato con dischi, che non fa parte dei film della C.C.I., pur rientrando nello spirito con cui questi film vengono realizzati.

Quasi una tangente

di Massimo Bacigalupo

1966. 8 mm., b&n, sonoro magnetico, 35'

« Tangente » in quanto s'intende il punto di tangenza equivalente a quello di fuga.
Fuga o **Erhebung** particolare, quella di Paul, discutibile protagonista della vicenda.
Protagonista interno, la cinepresa essendo posta idealmente (?) dietro i suoi occhi.
Seguiamo il viaggio di questo antieroe dal **pornotopos** heffneriano a Palazzo Venezia, dalle discussioni con gli amici (- la logica non è che una semplificazione gratuita, qualche volta -) al fornello a gas. Vi è anche una ragazza, che rimane « scottata », incapace com'è di uscire di scena al momento opportuno.
Ma il film parla, spero, da sè. Aggiungerò solo che nel « quasi » del titolo si abbozza un giudizio sommario.
Il racconto occupa più o meno lo spazio di un giorno, quello che doveva vedere Paul « novissimo » e libero negli spazi siderali, e finisce solo col segnare la data del suo suicidio.
Domani lo leggeremo sul giornale.

Ariel loquitur

di Massimo Bacigalupo

1967. 8 mm., b&n e colore, muto, 48'

Stimolato da una lettura non superficiale della **Tempest**, questo film nasce da una totale rielaborazione di appunti in 8mm. e materiale girato per altri miei film dal 1961 al 1967.
Ogni brano è appreso per se stesso in quanto contenente il guscio di un'esperienza conchiusa e in relazione agli altri brani quale semi di una visione nuova (**free**, per usare la parola che salta agli occhi più di frequente nel testo). E in quanto tale non determinata in alcun modo, nè dalla possibile lettura shakespeariana, nè dall'intenzione mia di reperire un tragitto lineare che dalla « tempesta » elisabettiana dell'inizio conducesse, come attraverso una purificazione, all'affermarsi della luce goethiana, dalla cattività di Ariel alla sua definitivamente riconquistata libertà.

Nothing in him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange (atto I, scena II)

Palingenesi rimasta forse solo intenzionale, come al solito; e da questo deriveranno le difficoltà in cui si dibatte il « quinto atto » (del film), che ne tenta la strada.
Anche se l'opera per la sua stessa natura apparirà difficilmente risolta in questo senso, restano i frammenti, ognuno carico di una sua frazione di inconoscibilità, e i vari accordi creati dalle loro giustapposizioni: « segni » che, di regola assai brevi, in un caso si ampliano in un intero « atto »: il quarto, 30 metri di pellicola 8mm. non sottoposta ad alcuna operazione di strutturazione post-factum (se non quella di relazionarla con gli altri atti).
Il terzo atto è, all'opposto, uno studio sul mio film precedente **Quasi una tangente**, da cui deriva il materiale che lo compone, qui, forse, in una forma più « cantabile ». Lo introduce un frammento di pellicola da me trovata casualmente a Villa Borghese che rimane forse più ovviamente degli altri brani a testimoniare di ignote preoccupazioni. Vi è anche il momento, nel quarto atto, in cui la cinepresa fissa, attraverso uno specchio, se stessa. Più avanti, nel quinto atto, viene ripresa testualmente una citazione da W. C. Williams ove egli parla della « tirannia dell'immagine » e della fobia che ne hanno gli uomini.
Ariel è la stessa voce che canta, di cui il film è soggettiva mentre si specchia ora nel David verrocchiesco ora nel ragazzino della pittura; è comunque distinto dall'autore che s'identifica, semmai, nell'ideale assegnazione delle parti della commedia, con Caliban. A questi lo spettatore dovrà attribuire tutti i brani che lo lasceranno indifferente o irritato, ad Ariel quei pochi che gli saranno fonte di gioia.
Nella sincerità permanenza e chiarezza di questa è la sola ragione del mio lavoro.

60 metri per il 31 marzo

di Massimo Bacigalupo

1968. 8 mm - copia 16 - b&n muto, 15'.

Uno sforzo unitario considerevole, sulle tracce del colloquio di Naciketas con la Morte, cantato nel **Katha-Upanishad.** Sei (6) VALLI o rami o stazioni, ognuno con un suo preciso riferimento letterario e figurativo. Da un lato la visualizzazione della parola, dall'altro il suggerimento di una realtà comunque non « culturale », piuttosto oggettivata dall'eros (nell'interferenza continua di grandi li-

nee di forza col mondo-della-vita). Si tratta, senza particolari presunzioni, delle valenze luminose dell'oggetto, relative al grado di tensione (attenzione) raggiunto: lunghezze d'onda che l'occhio dello spettatore non mancherà di percepire. Una verifica esterna di tutto ciò può essere la totale rinuncia al montaggio post-factum. Se il film **VS** si occuperà di **denunciare** il 31 marzo, resta intatta la proponibilità ed auspicabilità di questa serie di immagini. Da LING^2 (**sensibility**) a SHANTIH (pace).

Versus

di Massimo Bacigalupo

1968. 16mm., b&n, muto, 14'.

Girato in contrapposizione ideale a **60 metri per il 31 marzo**, vuole essere l'espressione filmica più palese di una serie di impossibilità, le quali si risolvono nell'incognita fondamentale data dalla relazione fra la nostra azione (o intervento, per usare i termini della didascalia iniziale) e ciò che ad esso preesiste (il dato, il reale). Il discorso aleggia, coi suoi alti e bassi (più che un aleggiare, uno sbattere della testa) intorno alla contemplazione di questa frattura ontologica, equivalente ad una reale presa di coscienza.

Morte all'orecchio di Van Gogh

di Piero Bargellini [Pierfrancesco]

1968. 8mm., colore, sonoro magnetico; tre bobine: coda iniziale (20'), primo tempo (22'), secondo tempo (23'); durata: 65'.

ESTRATTI DI UNA FALSA(TA) INTERVISTA

Dopo parlerò del film, prima voglio fare una dichiarazione, anzi due.
La prima: il cinema è luce. La seconda: ho visto poco dell'underground americano, ma ho letto molto, e quindi... me lo immagino.

Amo il cinema hollywoodiano
come lo ama Godard come lo ama Warhol come lo ama Jerry Lewis
Mettere in scena, in definitiva, vuol dire « esibire »

Sternberg esibiva Marlene Dietrich, John Ford esibiva John Wayne, Chaplin esibiva Charlot, Warhol esibisce Marilyn e il New Empire State Building (Lichtenstein esibisce i fumetti), Godard esibisce Anna Karina o i classici del marxismo, Jerry Lewis esibisce Jerry Lewis e tutto il cinema hollywoodiano.
Il découpage di **Morte all'orecchio di Van Gogh** — il titolo è quello di una poesia di Ginsberg detta nel film — è classico (=tradizionale=convenzionale): l'oggetto è al centro dell'inquadratura: io filmo il sole, un cortile, vetrine, una bambina, nello stesso modo in cui una volta Lumière filmava il treno che entra in stazione.

Volevo verificare le capacità d'impiego dell'8mm.: « usare » la cinecamera, la pellicola, le ottiche, il compendium. In breve il film è soltanto questo.
La parola « sperimentale » è troppo impegnativa, io dico « cinema di ricerca », nel senso di studio: ricerca sulle possibilità tecniche del mezzo. Il presupposto è imparare che cosa si può fare con lo strumento che si usa: mettersi al suo servizio, farsi usare, filmare come lui vuole e non viceversa; parafrasando Godard: il partito preso della cinepresa.
« ...ho scoperto che è impossibile comunicare certe informazioni

pubblici tecnicamente impreparati: c'è una vasta zona
estetiche a pubblici tecnicamente impreparati: c'è una vasta zona
di ogni arte in cui grammatica e tecnica sono correlate e quasi si-
nonimi; una delle definizioni di ogni mezzo espressivo potreb-
be, e forse dovrebbe, essere in termini dei suoi limiti tecnici... »
(Stan Brakhage).
Non mi importa se faccio cose vecchie... già realizzate... già viste...
in realtà sto ancora studiando.

...Si trattava di mostrare i rapporti quotidiani di (con, in, su) «una
certa realtà ». La pubblicità, non c'è alcuna differenza fra la realtà
e la sua riproduzione pubblicitaria, la realtà di oggi è diventata la
pubblicità della realtà stessa. « ... la quantità del segno è diventa-
ta così densa, che in realtà la percezione è travolta dall'impatto ge-
nerale della città e tutto questo è così interessante da un punto di
vista artistico e soggettivo che suscita una gioia astratta. Ma dopo
tutto una stazione di benzina è in realtà solo un tubo che viene
fuori da un serbatoio dove c'è la benzina; se fosse veramente così
occuperebbe poco spazio e non avrebbe nessun interesse visivo,
ma così come sono fatte, le stazioni di benzina diventano realmen-
te un monumento alla vendita della benzina, e tutte queste cose
stanno diventando altari alla vendita dei beni al pubblico; quello
che una volta era competenza della chiesa o qualcosa del genere,
l'apoteosi dei santi e così via è diventata l'apoteosi dei prodotti,
dei beni di consumo e questo ha influenzato tutta la nostra vita ».

E' come trovarsi continuamente in un palcoscenico o sul set di un film, fatto di luci, di colori, di immagini e di suoni. Molte persone vivono a proprio agio immerse nella pubblicità.

Il sonoro contiene, in alcuni momenti, voci e suoni, musica dell'America. E' un richiamo esplicito al modello di società etero-diretta di cui parla Riesman, ma non solo; questi rumori mi affascinano più di altri noti. Metterli nel film è un modo per cercare di capirli, in rapporto a « una certa realtà », naturalmente.

Perchè filmare proprio « una certa realtà »?

Per me, affacciarsi alla finestra e guardare fuori è come assistere a un film. Ciò che vedo è già interessante, è già spettacolo. Basta saper osservare: le azioni delle persone-personaggi, i loro gesti quotidiani e banali insieme a quelli che li rivelano, i colori e le figure che acquistano un senso,... tutto insomma.

Filmare è un modo per prolungare questa condizione di spettatore complice ed estraniarla.

Filmare è un modo di osservare e per insegnare ad osservare.

Filmare è un modo di studiare.

Queste citazioni non sono riuscito a metterle nel film, le metto qui.

J'ai toujours eu envie de réaliser l'équivalent de certains « journaux intimes », c'est-à-dire de tourner tous les jours, pendant par exemple un an, en 16mm., et en montant le film à mesure. Sans essayer de retrouver la chronologie du journal intime, mais en montant les éléments tournés au jour le jour, allant à la fois vers une fiction et un documentaire et de les faire fonctionner entre eux (Jean-Daniel Pollet).

Ça se sent bien mieux pendant le tournage que lorsqu'on écrit.
Quand on a commencé à tourner, on sent le rythme du film, tout se
fait au tournage... Moi, je ne comprends pas les cinéastes qui n'ai-
ment pas tourner, ça les ennuie; ils aiment préparer, ils aiment
monter, ils n'aiment pas tourner. Moi, je n'aime pas monter, je
n'aime pas préparer, j'aime bien tourner. Peut-être parce qu'au
tournage on ne contrôle rien (Claude Chabrol).

Trasferimento di modulazione

di Piero Bargellini

16 mm., muto panortocromatico, 9'.

Esposizione: in luce naturale simulata
Sviluppo: a luce modulata

PERCEZIONE

la variazione sinusoidale della intensità della luce concentrata in una direzione (o punto di immagine) agisce sulla microstruttura della emulsione (fotogramma).

VISIONE

le immagini si differiscono per il numero dei cicli per millimetro ovvero per frequenza spaziale.

Fractions of Temporary Periods

ovvero Plans-séquences per una bambina.

di Piero Bargellini

1968. 8 mm., b&n, sonoro, 28'30'' (I parte), 20' (II parte).

Per me affacciarsi alla finestra e osservare fuori è come vedere un film. Filmare è un modo per prolungare la condizione di spettatore ed estraniarla.
Ho fatto questo film molto istintivamente, naturalmente.
Ora sto incominciando ad imparare a vedere.
L'idea stessa di qualcosa che si muove, come un uccello che vola ... il movimento.
La sensazione di un oggetto nello spazio, come la luce su di uno schermo ... lo spazio.
La velocità del sole ... il tempo ... l'inverso dell'immagine, oppure la sua a(e)ssenza.
Un consiglio: andate a vedere un bel film hollywoodiano:
una storia melodrammatica, sentimentale.

Vieni, dolce morte

Film in 16mm. realizzato da hippies e beatniks americani, italiani, francesi, tedeschi, inglesi, svedesi e giapponesi, camionisti afgani, pakistani, indiani e una bambina tibetana sulle strade della Turchia, Iran, Afganistan, Pakistan, India e Nepal.

Sguardo interno: ricerca controllo energia prana incanalato punti nevralgici universo uomo — chakra elettronici — bombardati da infinitesimali particelle acido lisergico: miliardi polvere cosmo spazio luna pulviscolo puntini — struttura. Centri di ruotamento cromatico: magico sole bianco algebrico.
Grande cerchio ruotante immobile a Cannaugh Place: viste strutture paranoiche del mio cervello — aumento d'ansia.
Solo sulla montagna delle vibrazioni mistiche silenzio: spazio — vedo — rarefatto dove le parole fluttuano mute.
Anelli alle dita dello spazio-tempo, perduti negli imponderabili tableaux-vivants dell'anima — **qui sono io adesso** — dove sono: **tutto è contenuto,** dove non sono: **non esisto invisibile ed il resto con me.** Si può rispondere dalla pacifica terrazza hippy dell'amore (edificato su ossa di cemento beatnik) col silenzio e ricerca-gioco della pace profonda — conoscenza — visionari degli argentei scintillii senza tempo fisso: avventùrati sul sentiero dell'Amore!
Tantra — börn, segreti testi, uccelli della notte magica, macchine struttura viaggio mistico oggetti-macchina-preghiera Tibet.

unico punto infinito.
Fusione armonia opposti-uguali: Donne mago-magnetiche
I cavalieri erranti clowns, coppie tantriche.
pallide come la luna. DOLORE FEMMINA.
Presagi: noi siamo la religione:il futuro è compatto con il presente.
passato: tutto si muove senza posa e noi fluttuiamo con il resto del-
l'energia: le strutture policrome del nostro cervello sono momenti
di meditazione: IL VUOTO ESTETICO LA GRANDE CALMA

* * *

Girato dal luglio del '67 al marzo del '68 (esattamente nove mesi
— abbiamo calcolato dal primo giorno delle riprese al giorno in
cui abbiamo finito il montaggio — nove mesi come per un bambi-
no nel ventre della madre; mia moglie ed io, che non abbiamo fi-
gli, lo chiamiamo il « figlio psichico »).

La trama: un gruppo di ragazzacci che abitavano a Roma, stufi di una serie di cose se ne vanno per il mondo ed arrivano a Katmandhu, attraversando la Turchia, la Persia, l'Afganistan, il Pakistan, l'India, e il Nepal.

Con questo viaggio si intreccia un itinerario magico che ha, per geografia, l'inconscio di alcuni dei ragazzi partiti da Roma e di altri incontrati qua e là per il mondo. Questa seconda dimensione è come un tentativo di filmare gli spazi interni del nostro cosmocorpo. (Dobbiamo molto a Rossellini e John Cavanaugh).

Gli interpreti sono i ragazzacci che compaiono via via sullo schermo.

La regia: gli stessi interpreti sono, di volta in volta, sceneggiatori a livello dell'inconscio, operatori, montatori del film; in una parola autori: CINEMA DES AUTEURS.

Visto il carattere collettivo della Regia abbiamo pensato di firmare con un nome-sigla:

« Gli ignoti »

un gruppo simile ai Beatles o al Living.

Il nostro tentativo di Regia di gruppo presuppone un clan (1) iniziale il cui obbiettivo principale (se di obbiettivi si può ancora parlare... in un clima di rivoluzione permanente) non è certo il cinema, ma **cambiare il mondo** (come suggerisce Julian Beck) stabilendo connessioni di **comunicazione-amore** tra tutti gli uomini.

Crediamo nel potere rivoluzionario della Poesia.

Io personalmente credo nella **non-violenza estrema,** che rispetta e si allea paradossalmente a coloro che si servono della violenza per distruggere la macchina imperialista, responsabile di tanta barbarie e ingiustizia.

La mia arma preferita è il cinema perfettamente estetico (dunque a-morale) come momento culminante della Comunicazione, che, come tutti sanno, è il passaggio obbligato dell'Amore tra gli uomini; al punto che le due parole si possono fondere in una sola molto suggestiva: **Comunamore.**

Per combattere il sistema capitalistico di produzione cinematografica, facciamo i film con le elemosine (sorta di furto passivo — non violento).

Non crediamo in nessun tipo di distribuzione già sperimentato, neppure delle cooperative di cineasti indipendenti, né dei film venduti dalle Gallerie d'Arte come quadri.

Per il momento la faccenda della distribuzione non la vediamo chiaramente, ma sappiamo che dovrà essere rivoluzionata. Per questa ragione ci limitiamo a proiettare in case private, sale specializzate, Università e Festival con la presenza del clan per animare i dibattiti.

1) Per clan intendiamo un gruppo di ragazze e ragazzi che vivono insieme, trasportando la proprietà **da privata a comune**, senza leaders, e con una grande elasticità nell'accogliere nuove persone o nel contrario.

Per il momento il clan « Gli Ignoti » è composto da 4 persone base.
Abbiamo già abbandonato la 16mm. per passare all'8, che ci sembra più interessante e economico.

Questa operazione sbocca inevitabilmente in un **cinema decorativo** (come prevede Mekas) e, in più, siccome noi non vogliamo essere i fruitori di un messaggio (per buono che sia) proveniente da ristrette élites culturali, con questa esperienza noi stessi (e teoricamente tutti) diventiamo i creatori oltre che i « consumatori » di un'arte che si potrà stavolta chiamare Popolare.

Il cinema lo possono fare tutti, non solo i cinematografari.

Il cinema così fatto può trasformarsi in un rito, con un potere catartico simile alla psicoterapia di gruppo.

(Da una lettera di Paolo Brunatto del 10 maggio '68 indirizzata alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, dove il film doveva essere presentato, e non lo è stato per il mancato arrivo della copia. Il testo precedente é, invece, la scheda distribuita al «Filmstudio 70 » in occasione della proiezione del film — per ora rimasta l'unica — ai primi del '68).

La favolosa storia

di Antonio De Bernardi

1967. Trittico composto da «Il vaso etrusco » (8mm., colore, sonoro, 22'), «Il bestiario » (8mm., colore, per quattro schermi sovrapposti a forma di croce sbilenca, con tre sonori, 25') e « Il sogno di Costantino » (8mm., colore, per tre schermi in forma di trifoglio, sonoro, 25').

E' un trittico girato in 8 millimetri e dura un'ora e mezza.

Il vaso etrusco contiene quattro figure che si muovono e sorridono dentro alla sua pancia tonda, ha molto colore, in prevalenza il rosso, ci sono i fiori veri e quelli finti, c'è un uomo che è una donna e 3 donne che sono 3 uomini oppure anche no, vi è un solo schermo sicchè la cosa che si vede per 23 minuti è proprio quella, vi è la colonna sonora di versi in poesia miei con tante voci e musica, è tutto pieno per l'occhio e per l'orecchio, la fotografia è bella e sostenuta già che si rifà a Mantegna e Rubens e così via ma a livello istintivo e di cultura visiva un tempo fagocitata e ora esplosa. 1967.

Il bestiario è a 4 schermi sovrapposti in parte a modo di croce sbilenca, ingloba in sé il **Vaso etrusco** e altri 3 films, i 4 schermi riportano per la loro disposizione all'unità pur affermando il vario e il molteplice diverso e esprimono il mio desiderio di andar oltre il fatto puramente cinematografico. Visto che a me non importa proprio nulla del Cinema né so quello che il Cinema sia e inoltre tendendo io a fatti sempre più globali e convoglianti il più Tanto da farmi venire il sospetto che il mio predecessore è per elezione Riccardo Wagner. Ma questo forse sarà meglio tacerlo. Dunque,
Il bestiario ha tanti volti e sempre molti colori sì da formare come un caleidoscopio, è a volte rutilante, ci sono tutte queste presenze fisiche, ci sono 3 altoparlanti nella sala che in zone diverse creano certi spazi sonori da cui poi risulta per sfasamenti contrasti unità simbiosi ecc. l'Uno e si rimbalza da questo a quello ma si rimane sempre nella cosa, c'è il desiderio di spettacolo e di ingoiare e di bombardare e più stimoli e è affermato l'artificio e si cercano altre realtà e si nega e si afferma e la cosa anche si autodistrugge per poi ancora affermarsi e così via. 1967.

Il sogno di Costantino è a 3 schermi un poco sovrapposti a forma di trifoglio, a colori, c'è l'amplesso mistico con la natura matrigna,

ci sono molte figure che recitano e sono fisiche, c'è un ritmo lento, ci sono i costumi. Si tratta cioè di un film in costume che approda a Piero della Francesca in senso 1968romanticoBeat, parte dalla cosa smaccata e poi truccata, c'è la morbosità il gran teatro il rito da iniziazione l'opera di magia. Ma c'è anche altro, è l'istinto ma anche una posizione riflessiva, è affidato all'occhio alla mente e alle zone dell'intestino, le zone dell'innocenza e il trauma iconografico, la ossessione visiva della morte, il volto che parla e la fissità, e Insomma. 1967.

Dèi

di Antonio De Bernardi

1968. 8 mm., colore, sonoro, 150' e oltre.

... a Sardi vive,
ma l'anima è con noi.

And then went down to the ship,
set keel to breakers, forth on the godly sea, and
we set up mast and sail on that swart ship,

è il film della mia vita terrena e non,
io Antonio DeBernardi vivendo da ultimo a torino Laddove si cerca di comporre il giorno E con l'occhio il sinistro rivolto all'alto e altrove anche Ma inanità sempre provando !Oh cuore! !Oh speme! Ed essendo che nato nel tempo di fine maggio io, mi trovo qui a dover narrare il furore degli anni tre volte dieci et uno, in via accademia albertina 21 tel. 876455

sorto dalla esigenza di comporre ciò che naturalmente scomposto e la putredine s'accompagna all'amore VOLARE LA' DOVE VOCE IL RICHIAMO,
è lo scorrere di noi lutulento e fiume quasi immobile ampio,
è musica concordata secondo linee e coniugando appunto ad infinitum e seguendo gli umori,
è visione dal basso di ciò che doratamente nell'alto e vivo, GIUNGERE DUNQUE AL LIMITE DE LO STRARIPAMENTO PER PIENA E DOPPIATI I FUOCHI DELLO ECCITATO

così lo sposalizio di cielo e terra affettività delusa nè mai ripagata: andando io un giorno per le strade di grecia, il sogno mi fu dato e la visione IO NARRO LA FAVOLA, e l'accadere
così signori vi chiedo di assistere a me che poverello un tempo bussai di porta in porta INSINO A L'ULTIMO FOTOGRAMMA GIA' CHE IL RINVIO AL PRIMO

e avendo io meco al mondo la mia moglie Mariella e per compagni coloro che al nome terreno Massimo-Pia-Adamo L'accompagno, IO ESSI IMMEMORI-CONCORDI QUESTO NOSTRO PASSAGGIO,
così dalla notte dei tempi quale lunga tenia colorata E' tale presente film suscitare dal nero tutti gli amori possibili
così in dolce mazzo essi amori su rogo rosso e odoroso Essi tutti simultaneo in lunga agonia bruciare,
e concorrono i nomi di ANGELA MARIO LUCIANA GIORGIO EMMA CESARE LORIS ANTONIO RINA MARI' MINO SILVIA GABRIELLA MARZIA CRISTINA CECILIA PIERA SANDRO RENZO LAURA MARCO CARLO ALIDA HEINZ ELIANA IOPPI ALFIERI ROBERTO GIGI ANNA CLAUDIO GABRIELE FRANCA OSCAR SERGIO MARA GIGLIOLA PAOLO IDA LUIGI, et etiam Mauro particulare modo
così I PURI DI CUORE E GLI UOMINI LIBERI E CHI DI BUONA VOLONTA',
ad essi è dedicato.
!FEAR AND HOPE ARE: VISION!

Se l'inconscio si ribella

di Alfredo Leonardi

1967. 16 mm., b&n, sonoro, 21'.

Anche in questo film come in tutti i miei precedenti vi è un diretto collegamento tra intime preoccupazioni e rappresentazione cinematografica. Ciò che vi è trasfusa è la mia presente aspirazione a ritrovare, per le diverse vie che l'esperienza impone, la naturalezza immediatezza e pienezza che caratterizza i rapporti e la vita affettiva dei bambini. Il film è forse la traccia di questo cammino alla rovescia, itinerario alquanto complicato dai residui e anche dalle anse che la vita ha prodotto in ognuno di noi.

Ciao Ciao

di Adamo Vergine

1967. 16mm (2x8 mm.), b&n su colore, muto. 6'.

Forse il più tipico stilema del cinema dilettantistico-familiare è quello del « saluto ». Infatti in ogni film-ricordo c'è sempre una persona che, o ferma o correndo o venendo incontro alla cinepresa, ad un certo punto alza il braccio ed agita la mano a salutare.

La cosa mi ha colpito perchè ho ricevuto la sensazione che questo gesto, inconsapevole e istintivo, ma comune a tutti i personaggi di tale cinema, nascesse dall'esigenza di recuperare l'«umano» messo in crisi dalla situazione a tre che determina la cinepresa, frammettendosi fra il familiare-attore ed il familiare-regista. Infatti nessuno si sognerebbe mai di salutare una cinepresa, se per esempio fosse sola e sistemata su un treppiedi, con un autoscatto; invece nella situazione abituale l'attore « si sente » guardato, ma non « si vede » guardato e questo fatto mette in crisi il suo rapporto umano per cui istintivamente saluta, quasi, come nel gioco infantile delle « cuccù-settè », a dire: ciao, sono qua, guardami!

Questo film è stato realizzato prelevando quattro sequenze, tipiche di questo fenomeno, dal primo film-ricordo 8mm. che io stesso girai nel 1955 durante una gita. Le varie sequenze sono state unite ad anello, in modo che si ripetessero sempre, e proiettate su un vetro smerigliato. Questa proiezione è stata ripresa con una macchina 8mm., utilizzando tutte le variazioni che essa permetteva di velocità e di focale (zoom). Inoltre, poichè la pellicola 2x8mm. è come una 16mm. che dopo lo sviluppo viene tagliata in due per la lunghezza, la pellicola di questo film non è stata tagliata e quindi viene proiettata come se fosse 16mm., così che si vedono contemporaneamente 4 fotogrammi: due per la ripresa di sinistra e due per quella di destra.

Per entrambi i lati si è utilizzato lo stesso schema di ripresa (variazioni della velocità e della focale), ma in senso inverso. Tale schema è stato stabilito sulla base di due motivazioni:

Dare al contenuto scelto una forma che avesse una sua logica di inizio e fine, e secondo, che questa non fosse estranea al contenuto stesso. Infatti ci sembra che questa struttura porti in se stessa un significato: la presenza della cinepresa.

La pellicola non è stata tagliata affinchè vedendo il film si potesse avere la sensazione di vedere anche la pellicola; fatto che certamente non si verifica quando viene proiettata normalmente, perchè la attenzione visiva è rivolta esclusivamente all'immagine che vi è rappresentata e lo spettatore si cala in quella finzione. Per lo stesso motivo si è stabilita anche l'inversione dello schema fra la ripresa di sinistra e quella di destra.

Questo film potrebbe essere anche visto come « una analisi cinematografica di un tipico stilema del mid-cult cinematografico ». Comunque non ha ambizioni, c'è dell'umorismo, ma anche sentimento.

Es-pi'azione

di Adamo Vergine
1968. 16 mm., b&n, sonoro ottico, 23'.

E' il primo di una serie di films: Es-pi'AZIONE, Morti-fic'AZIONE, Puri-fic'AZIONE, Me-dit'AZIONE, Evo-c'AZIONE, Liber-AZIONE.

Il principio dell'azione è il piacere anche se mediato da una coazione dolorosa.

Il film è unicamente una predisposizione registica di elementi che lo spettatore (attore) selezionerà e combinerà nel suo proprio « senso », attraverso i vari meccanismi, coscienti ed incoscienti, di inclusione od esclusione, di memorizzazione, di associazione, di proiezione, di anologie e di ricordi, per comporre o rifiutare la sua trama di latenze.

Il film è costruito su due ordini di immagini:

il primo rappresenta un centro d'attenzione, un punto fisso di estroflessione, è monocorde, monotono, senza un tempo o una direzione apparente.

Su questo si presentano ritmicamente stimoli narrativi acausali, senza gerarchia, simboli polisenso — idoli riconoscibili simbolicamente come tappa di un percorso privato di azione componibile o già compiuta — che hanno in comune solo l'appartenere ad un inventario iconografico, possibile anche se non esaustivo, della simbologia codificabile nel vissuto del fine che definisce la azione.

Lo schema dei rapporti fra i vari elementi è arbitrario ed estraneo al contenuto dei « rappresentanti », anche se rigidamente e logicame strutturato.

COSTRETTO A SCOMPARIRE di Gianfranco Baruchello
16 mm., colore, sonoro ottico, 15'.

Appunti intorno alla distruzione (operata a mano dall'autore) di un tacchi-
no congelato di produzione americana. La procedura si articola in varie
fasi e si impiegano strumenti e oggetti diversi. Alla distruzione seguono
il riconfezionamento e le (semplici) esequie. La colonna sonora consiste
in una scelta di inni nazionali e marce militari. In questo film l'apparec-
chio da ripresa è prevalentemente usato in posizione fissa, "a specchio" e
comandato con un dispositivo elettrico dall'autore.

PERFORCE di Gianfranco Baruchello
16 mm., colore, sonoro ottico, 15'.

E' un film girato tutto in esterni e che riguarda i bambini e i negri. Sei
pagnotte imbottite di minuscoli bambini di gomma rosa sono seppellite nel
mare in un sacco appesantito da una grossa pietra. Altrove e nello stesso
tempo galleggia il grande corpo di un negro che il mare fa arenare sulla
ghiaia di una costa deserta. La colonna comprende suoni e rumori prele-
vati da una registrazione eseguita nella giungla del Vietnam e altre mu-
siche della stessa provenienza. Tra queste un girotondo di bambini detto
"l'uccellino" che viene interrotto dal rumore delle esplosioni di bombe al
napalm.

MOTION VISION di Umberto Bignardi e Alfredo Leonardi
1967. 8mm., colore, muto. 10'. Noleggio: L. 4.500.

Il film a 8mm. "Motion Vision" fa parte di una serie di esperienze da me
condotte in questi ultimi tre anni sulla serie di studi fotografici (sul mo-
vimento degli uomini e degli animali) eseguita da E. Muybridge nel seco-
lo scorso.

Il procedimento originale di Muybridge consisteva nel realizzare con mezzi
pre-cinematografici (cronografia) le diverse fasi di un movimento elementare
ripreso in sequenza. Sulle lastre fotografiche si componevano così una serie
di immagini che davano l'idea dello svolgersi nel tempo di un fenomeno di-
namico pur rimanendo sviluppate su di una oggettiva superficie piana.

L'idea di lavorare su di un simile materiale mi è sembrata molto coerente
con le altre ricerche e realizzazioni alle quali mi sono applicato negli ul-
timi anni. Riprendere un simile materiale storico non voleva dire per me
riprendere delle pure immagini, ma innestare un mio intervento in un filone
ancora aperto nel filone delle arti visive. Infatti il lavoro pionieristico di
Muybridge va inteso come un fenomeno aperto, come un blocco di esperien-
ze estremamente ricco di suggerimenti soprattutto per chi sia interessato
ad una sempre più stretta interrelazione tra le arti visive, la fotografia, il
cinema, e comunque, il mondo dell'immagine riprodotta e della comunicazio-
ne visiva.

La prima fase del lavoro è consistita nell'interpretare, graficamente, quelle
immagini mantenendone immutata la struttura cinetica. Poi, accumulatasi
una certa quantità di materiale grafico, ho cinematografato le sequenze dise-
gnate. Il risultato è un film di animazione che, ovviamente, non tende tanto
a ricostituire la sensazione di movimento di tipo realistico, quanto a mettere
in evidenza ognuna delle fasi di elaborazione, tramite i differenti strumenti
linguistici attraverso cui è passata la stessa immagine e cioè fotografia, di-
segno, cinema. Infatti la percezione di un movimento elementare, anche se
solo accennato è contraddetta dalla continua mutazione visiva dovuta alle ca-
ratteristiche estremamente variate dall'intervento grafico. Al brano realizzato
con i disegni, ne segue un altro in cui ho pensato di ricostruire cinemato-
graficamente le condizioni in cui Muybridge fotografava i corpi in movimento
più di un secolo fa. Con A. Leonardi abbiamo ripreso (sempre a inquadratu-
ra fissa e con la macchina fissa) i corpi di numerose persone che, nude,
hanno compiuto serie di differenti movimenti sempre sullo stesso percorso e
su uno sfondo fisso, nero con linee e numeri a intervalli regolari.

Devo sottolineare che questo film è stato poi sempre proiettato in pubblico
(a Roma alla galleria d'arte l'Attico e a Genova alla galleria d'arte la Berte-
sca) su di un oggetto-schermo che io ho costruito nella primavera del '67.
Si tratta di uno schermo di forma cilindrica, ruotante, costruito con plastica,
legno e specchi ed il film proiettato o con macchine ad anello (cinema con-
tinuo) o con più proiettori in due o tre coppie ed in più diapositive colorate,
ne è parte integrante.

In effetti mi interessa l'esperienza cinematografica come parte di una serie
più vasta di esperienze che riguardano sia l'elaborazione delle immagini per
mezzo di vari linguaggi, tra i quali, appunto, quello cinematografico, sia le
condizioni in cui quelle elaborazioni si pongono in rapporto col pubblico e cioè
la strutturazione dello spazio visivo, la presenza del film come tempo di pro-
iezione in rapporto allo spazio strutturato, al luogo di volta in volta differente
in cui far vivere l'immagine in movimento e la quantità e diversa qualità dei
films da proiettare contemporaneamente.

ATOM di Gian Franco Brebbia
8mm col., son., 17', 1968

Ogni vera donna è una ANTIGONE.
ATOM — la più piccola particella di un elemento che conserva le sue caratteristiche chimiche.
Antitesi nella relazione dell'uomo ai due problemi: ATOMO/DONNA.
La concentrazione sull'ATOMO ne sprigiona la massima potenza.
Della DONNA, abbandonata in una strutturazione speculativa, si fa un IBRIDO.
Essa nel film grida contro il mondo da cui rimane defraudata.
Simboli e legami nel film sono tratti dalla realtà di tutti i giorni.
Questo per rendere il discorso fruibile a tutti, in quanto tale denuncia è urgente.

TOPOGRAFIE di Emanuele Centazzo
1968. 8mm., colore, muto. 15'.

Stereotipi del mare e della campagna dissociati visivamente, con funzione subliminale.

IL GIORNALE di Renato Dogliani
1968. 8mm., colore, muto. 8'.

Un film dove il fatto ironico si fa più evidente al momento in cui l'entropia del personaggio diventa totale.

NOMI DI UNA POSSIBILITA' (Tesi sull'amicizia) di Giorgetta Dorfles
1967. 8mm., b&n, sonoro magnetico. 17'.

I sei episodi del film, preceduti da una lettera dell'alfabeto, esemplificano un possibile rapporto fra amiche, caratterizzato sempre da qualche forzatura o da uno scambievole atteggiamento di sottomissione. Il confronto con un rapporto più immediato e sincero con un ragazzo, impostato su un piano di parità, dove il valore della presenza dell'altro non è determinato da nessun legame d'interesse o di utile, induce la protagonista a ridimensionare le figure delle amiche, che restano cristallizzate nell'atto della propria funzione.

PROUSSADE (J'ai noyé les mots dans mon ventre) di Pia Epremian
1967. Super8, colore, sonoro magnetico. 65'.

"HO FATTO QUESTO FILM PER LIBERARMI DI PROUST"
"Sade in quanto a lui non c'entra: E' LA VIOLENZA DI PROUST, UNITAMENTE ALLA MIA, INSORTA DI FRONTE A QUELLA"
Nella dimensione del tempo deformata: liberazione e purgamento, il Viaggio nell'Esistente, e la presenza dell'Angoscia, così il ritrovarsi poi nella Cultura, e le costellazioni di Vinteuil, di Elstir, di Michaux, di Rimbaud il lucido. E da capo: si ritorna alla vita, le presenze e le gioie dell'Altro, ma breve: il ripetersi del passato, e sempre uguale? lo chiediamo,
L'Attesa e il ritorno dall'Angoscia. Così mai l'esistente, si guarda.
Ich will den Kreuzstab gerne tragen.

DOPPIO SUICIDIO di Pia Epremian
1968. 8mm., colore, sonoro magnetico, 15'.

"Ciò che può essere mostrato non può essere detto" (Wittgenstein - Tractatus 4 - 1212).
Le immagini di questo film non si pongono come convenzione di una realtà sensibile ma piuttosto come di quella intellegibile. Pertanto la rappresentazione non vorrebbe essere immediatamente fenomenica ed il gesto viene assunto come estensione ed in-FORMAZIONE d'un vissuto mentale.
Il gesto è ancora istinto e meditazione.
Il suicidio è doppio perché nella crisi eterna dell'uomo il tentativo di definire l'esistenza è già suicidio, ed il ritenerla definita come morte è nuovamente suicidio.

PAILLARD 16 di Mario Ferrero
1967. 16mm., b&n, muto. 28'.

Prima di iniziare "Paillard 16" avevo avuto un problema, se così si può dire, assillante: la possibilità di recuperare attraverso la pellicola impressionata alcuni istanti autobiografici-quotidiani tali da darmi un continuum filmico per delle azioni-modello.
La completa soggettività delle situazioni rispetto al calcolo matematico della posizione della cinepresa mi ha permesso di sviluppare in parte la mia idea.
Il film è una ricostruzione interna del moto-quiete quotidiano, per cui il pattern filmico dell'agire rimane spezzato e quindi a-ritmico. Il montaggio essendo stato escluso dal calcolo delle possibilità, fa sì che i personaggi diventino essenzialmente "oggetti cinetici" non coscienti (o non visti), che posti di fronte alla macchina hanno le stesse possibilità di non-azione della medesima.
L'interesse principale è stato, in questo modo, quello di scoprire, attraverso la casualità dei gesti, e la programmazione, un rapporto di tipo dualistico (esistente allo stato larvale) tra il momento statico del fuori campo e l'attimo-prima della ripresa, per ottenere così la tensione necessaria al dipanarsi del ricordo-memoria e la presa di coscienza immediata.
Il film pertanto è intercalato da ampi spazi di buio e di luci e da immagini fisse che servono come stasi ritmica costante per permettere il continuo fluire dei personaggi e dei loro rapporti che rimangono essenzialmente ambigui: il coordinamento delle immagini avviene tramite il personaggio femminile che rimane l'unica presenza reale del film.

SE IL TEMPO di Cinzio Ianiro
1968. 16mm., b&n e colore, sonoro. 28'.

In principio era il mare, caldo, buio, profondo, seducente, amoroso, poi, il freddo, la luce, la vita, le streghe, gli uomini d'oro, la morte, ma l'unica realtà è la lotta di classe.

LIBRO DI SANTI DI ROMA ETERNA di Alfredo Leonardi
1968. 16mm., colore, sonoro ottico. 15'.

Regia, fotografia, montaggio, produzione: Alfredo Leonardi. Colonna sonora a cura di Alfredo Leonardi, con la partecipazione di Inga Artmann in una composizione di Gerhard Rühm.
Prendono parte al film: Romano Amidei - Nanni Balestrini - Sylvano Bussotti - Sandra Cardini - Pierre Clementi - Michelle Coudrai - Giulio Darra - Carlotta del Pezzo - Huguette Elia - Marco Gherardi - Peter Hartman - Ronny Koelling - Jannis e Efi Kounellis - Alfredo, Silvana e Francesco Leonardi - Mario Maglietti - Eliseo Mattiacci - Letizia Paolozzi - Pino Pascali - Ettore Rosboch - Mario Schifano - Mirella Virgili.
Libro di santi di Roma Eterna, formalmente legato all'esperienza di **Se l'inconscio si ribella**, è una specie di commiato — temporaneo — da tanti amici che costituiscono il mio più vero paesaggio, nel tentativo di raccoglierli in una ideale "summa" che mi conforti durante la lontananza.
E' un bilancio (parziale), un saluto, un augurio, un ricordo, che ha già acquisito, così presto, il gusto della tragedia a causa di uno spirito folletto che nessuno di noi avrebbe mai immaginato perituro, Pino Pascali, protomartire di questa incompleta schiera di santi e taumaturghi, senza i quali la vita non sarebbe pensabile.

LE COURT BOUILLON N. 4 di Silvio e Vittorio Loffredo
1964. 16mm., b&n, muto, 13'.

E' un film collage.

SVILUPPO N. 2 di Guido Lombardi
1968. 8mm., b&n, muto. 35'.

I materiali visuali di **Sviluppo N. 2** oscillano costantemente dal loro stato elementare di GRIGIO a quelli tonali di luce, verso il risolvimento di alcune forme della realtà. Il grigio essendo "grigio ottico soggettivo", psicologico, riduce l'auto affermazione dello spettatore al suo minimo grado ed è la sua negazione che sul piano del comportamento si risolve in stati di esasperazione i quali credo necessari come test di accettazione o meno del Rituale del Cinema come Oggetto di consumo.
Come grigio oggettivo è anche una qualità della realtà e l'indice del timore di perdita della riflessione sulla realtà stessa.
La prima complicazione delle immagini dal loro stato precostitutivo è quello di un movimento aggiunto che risulta in ogni fotogramma in proiezione perché sul film è stampato un mezzo (destro o sinistro) fotogramma originale 16mm. Quindi si produce la liberazione di forme ricercata con difficoltà all'inizio della loro costituzione, accresciute di movimento che non è la riproduzione realistica di un'azione, di un gesto, ma uno stato dinamico di continua instabilità e espansione.
A questo livello è difficile distinguere tra forma e contenuto, ma anche la possibile riducibilità a dei contenuti è resa difficile dalla riduzione al minimo dell'evidenza e dalla sospensione degli eventi nel film.
Comunque **Sviluppo N. 2** è un incessante percorso dell'individuo che tenta di stabilire attraverso la frustrazione alcuni punti fermi e visioni per superare incertezza e impossibilità.

TRE E BASTA di Luca Patella
1967. 16mm., colore, intonazioni, b&n, muto. 10'.

Si tratta di un "film figurativo", che non si pone cioè problemi di racconto, ma di uno sviluppo di senso e qualità di visione. Il soggetto, o meglio l'oggetto, sono le auto ed i passanti nella città moderna: immagini oggettive, pur nella loro complessità; filmate naturalmente dall'autore, in diverse particolari condizioni di intervento (per lo più nei riflessi delle vetrine ecc.), ma prive di "trattamenti della pellicola o del negativo". Il tutto, non per realizzare immagini astratte, ma con l'intento di un nuovo e necessario in-

tervento sul reale, punto base di ogni ricerca.
Il film si apre con una introduzione ironico-espressivizzata dell'autore che
filma, virata in violaceo. V'é poi una zona di immagini complesse della cit-
tà, riprese a colori, leggermente sovraesposte e con vari movimenti di mac-
china. Una didascalia chiede il perché di questi facili movimenti e rispon-
de, con un gioco di parole, che i movimenti (questa volta quelli artistici)
sono anche nevrosi.
Una seconda zona del film è ugualmente a colori, riflessa e complessa (auto
che passano), ma quasi statica. L'inquadratura è mossa entro se stessa e
la macchina compie soltanto qualche lenta panoramica.
Dopo una scritta "funzionalità positiva", v'é un'inquadratura fissa, in bianco
e nero, di auto che passano, dove l'intervento consiste soltanto nel taglio
restrittivo. Il film è poi ravvivato, razionalizzato e ironizzato da qualche in-
terpunzione localizzata di animazione (piccole forme funzionali di guarni-
zioni che passano sulla scena, gocce di pioggia su un'immagine grigia).
Il finale consiste in alcune libere occhiate, virate in rosso: l'occhio ripren-
de coraggio. Come suggerisce il titolo "Tre e basta".
"No!", oltre alle tre possibilità:

1) più tradizionalmente mossa
2) oggettivo-statica
3) ironizzante

oppure:

1) complesse-riflessa
2) non intervenuta

restano da saggiare altre possibilità, dall'ovvio al vivo.

VOSTOK di Sergio Sarri
1968. 8mm., b&n e colore, banda magnetica separata. 15'.

Nel suo ultimo film Sarri riesce a ricreare un'equilibrio instabile e sospensivo tra la macchina (in questo caso il vostok) e l'ambiente sterilizzato, tra l'uomo e la sua capsula, tracciandone un'analogia indiretta.

SCUSATE IL DISTURBO di Giorgio Turi
16mm., b&n, sonoro ottico. 16'.

Una ricerca per oggettivare l'informazione televisiva mediante la decontestualizzazione dei messaggi, l'introduzione del disturbo a vari livelli (elettronico, percettivo, semantico) e la presenza concreta del segnale elettronico, che rende manifesto l'aspetto tecnico dello strumento di comunicazione, con funzione di rottura dell'ipnosi televisiva.

TUTTO, TUTTO NELLO STESSO ISTANTE
1969. 16 mm., colore, sonoro, 25'.

film collettivo della C.C.I. (Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Chessa, De Bernardi, Epremian, Leonardi, Lombardi, Meader, Menzio, Turi, Vergine)

Tutto, tutto nello stesso istante è un film collettivo, risultato da una operazione priva di qualsiasi finalità estetica: verificare l'esistenza di una qual sintonia fra un gruppo abbastanza numeroso (dodici persone) di appartenenti alla Cooperativa Indipendente. Qualcuno, che ne ha avuto l'idea, ha girati 60 metri di Ektachrome secondo gli umori — o i malumori — del momento e li ha dati a vedere agli altri. Gli altri hanno reagito, ognuno col suo pezzetto. Si era pensato, allora, di chiamare il film "lettera circolare". Non è stato così semplice e così rapido: l'operazione, iniziata nel giugno del '68, è terminata nel marzo del '69. Il montaggio e la colonna sonora hanno con-
cesso poco o niente alla logica cinematografica così come l'operazione, nel suo
insieme, poco le concedeva. I risultati sono lì, in 25 minuti di film. Chi ha
collaborato — cooperato (è meglio) — al film non si attende nemmeno quan-
to in genere gli capita o può capitargli con un **suo** film, nel quale sono
sempre in gioco altri particolarissimi parametri. Questo embrassons-nous co-
operativo può addirittura, al limite, far torto involontario a qualcuno dei co-
operatori: non è detto che conferendo ciascuno il proprio linguaggio in una
operazione collettiva appaiano validi usando il metro dell'omogeneo.
La Cooperativa riunisce infatti autori dai linguaggi più eteroclìtì: il film col-
lettivo è stato un gesto di amicizie reciproche fra gli autori, che sono infatti
degli amici, e come tale non livella gli apporti di ognuno ma lì dà a vedere

in un contesto che va situato nello sconfinato versante che sta tra la "ac-
tivity" ed il "patetico".

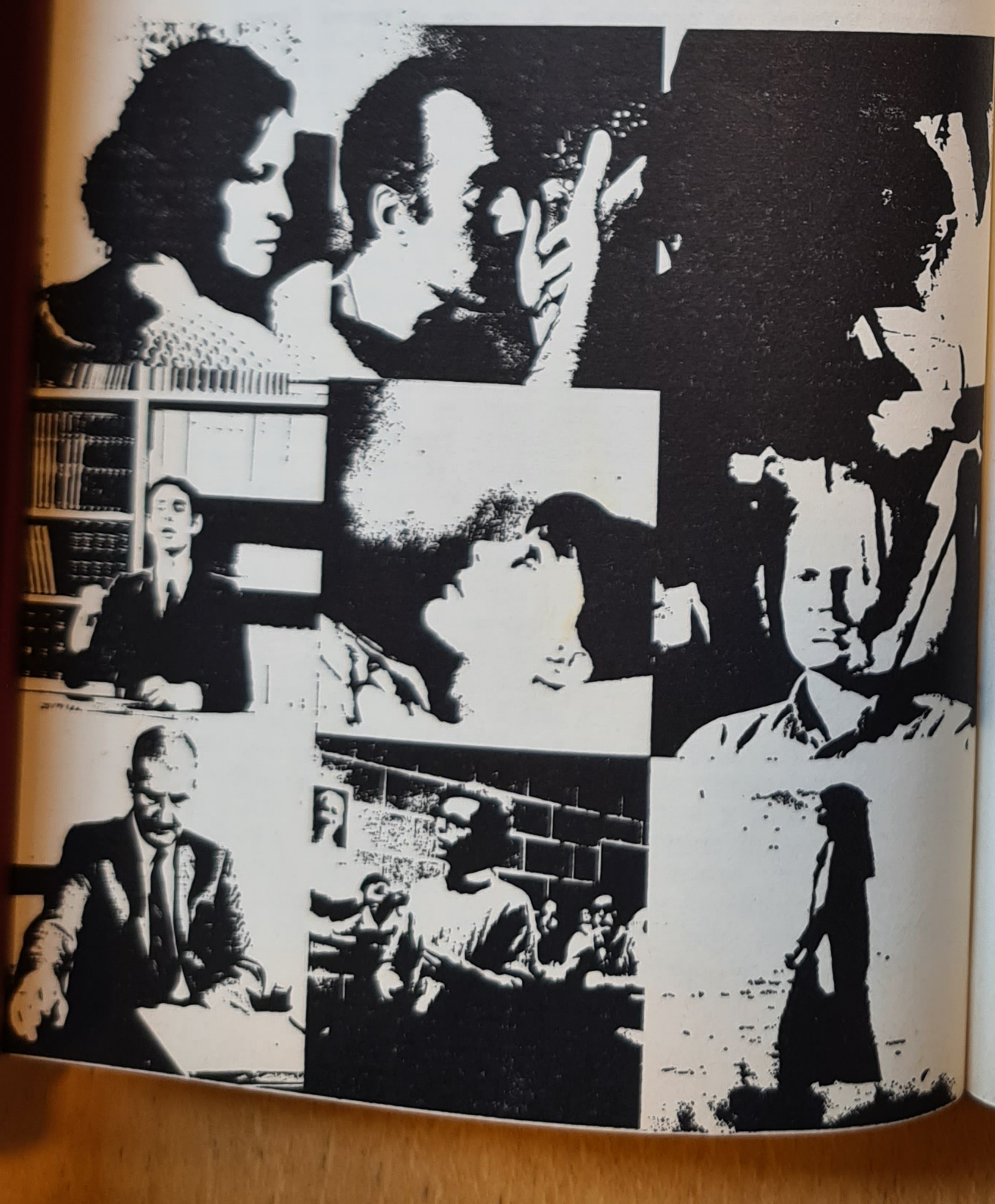
Gianfranco Baruchello

Si partì coll'idea di un film a cui tutti collaborassero e che testimoniasse
della omologia e partecipazione cordiale esistente all'interno del gruppo C.C.I.,
affinità sostanziali capaci di moltissime articolazioni in rapporto alle volon-
tà operative dei singoli autori, ed ai territori da loro scelti. L'esperimento
comunitario, che ha caratteri di unicità abbastanza evidenti, mentre la spon-
taneità con cui i singoli contributi venivano ad incastrarsi in un tessuto
unico superava le aspettative più ottimiste, ma anche rivelato un gioco di
opposizioni tensioni evoluzioni d'immagini-atteggiamenti, indici di quelle **va-**
riabili di cui dicevo. Il film non è una raccolta di spezzoni o scampoli: ogni
autore ha creduto di dare in piena coscienza la risposta più precisa ai temi
fondamentali proposti. Questo dovrà tenere presente lo spettatore, al quale
sarà dunque richiesta una forma attenzionale estremamente articolata. Que-
sta potrà rivelargli, sotto lo scorrere liscio delle immagini, qualche cosa
di anche molto dolente; ci si guarda molto chiaramente vicendevolmente in
faccia, si alza lo specchio alla violenza, se ne è pervasi, in un sistema ad
echi che spesso non permette di precisare latitudine e longitudine, di di-
stinguere ciò che è dentro da ciò che é fuori, ciò che si vuole da ciò che
NON si vuole. E' per questo che **tutto, tutto nello stesso istante** è una cosa
dell'**oggi** che mi dà del filo da torcere. E' per questo che mi lascia una cer-
ta preoccupazione su come mi muoverò **domani**. E' una costellazione visiva
differenziata e vagamente minacciosa.

Massimo Bacigalupo

Altre schede e chiarimenti sulle modalità distributrici della CCI potranno essere chiesti ai seguenti indirizzi:
Massimo Bacigalupo, via della libertà, 4, 16035 Rapallo.
Gianfranco Baruchello, via monte senario 23, 00141 Roma.
Antonio De Bernardi, via accademia albertina, 21, 10123 Torino.
Guido Lombardi, via satrico, 11, sc. B, int. 2, 00183 Roma.
Giorgio Turi, via poggio nativo, 3, 00199 Roma.
Antonio Vergine, via casalghella, 34, tomba di Nerone, Roma.

SUL CINEMA ITALIANO « CINEMA & FILM » HA GIA' PUBBLICATO: INTERVISTE CON PIER PAOLO PASOLINI NEL N. 1; CON MARCO FERRERI NEL N. 4 E CON MAURIZIO PONZI NEL N. 5-6. UN DOSSIER SU ROBERTO ROSSELLINI NEL N. 2 E UN ARTICOLO SULLO STESSO NEL N. 1. ARTICOLI SU PASOLINI NEI NUMERI 1, 2, 4 e 5-6; SU BERTOLUCCI NEL N. 1; SU BELLOCCHIO NEL N. 4; SUI FRATELLI TAVIANI NEL N. 4; SU FERRERI NEL N. 4 e 5-6; SU ANTONIONI NEL N. 4; SU SCHIFANO NEL N. 5-6, SU AMICO NEL N. 5-6. UNA TAVOLA ROTONDA SULLA PRODUZIONE E LA DISTRIBUZIONE CON AMICO, APRA', BERTOLUCCI, LEONARDI, ORSINI, PONZI E PAOLO TAVIANI NEL N. 5-6.





SITUAZIONE



Appunti su una teoria del film permanente

di Piero Spila

Tra le varie prerogative che le arti si riservano, il cinema ha notoriamente quella, a mio parere esclusiva, di non poter scegliere, o perlomeno controllare, la realtà, ma di essere « scelto » da essa. Il cinema è forse l'arte dove più chiaramente si assiste alla violenza continua fatta all'autore dalla materia sulla quale egli opera: infatti all'interno del processo creativo del « fatto cinematografico » esiste un contrasto nettissimo tra la limitata possibilità di scelte proprie dell'autore (i mezzi tecnici e finanziari a sua disposizione, le condizioni esterne che motivano o provocano, sempre comunque condizionano, il suo operare, lo spazio-tempo unico e limitato delle riprese, e poi l'abilità, l'attitudine creativa, l'ispirazione, le scelte stilistiche ecc.) e le possibilità aperte e infinite che la realtà ha di manifestarsi: la realtà che si moltiplica auto-generandosi nel continuum stesso del suo esistere ed essere, e quindi del suo auto-rappresentarsi.
E questa molteplicità espressiva della realtà da una parte denuncia proprio la misura dell'**arbitrio** del cinema, dall'altra mostra il grado di violenza che il cinema subisce e per sua natura mimeticamente trasmette e media in immagini.
Ne deriva che l'inquadratura cinematografica non può mai essere dominata, né il campo visivo dell'obiettivo previsto, né tantomeno possono essere previsti gli effetti emotivi che una qualsiasi sequenza può produrre nello spettatore. Nel cinema rimane sempre un margine sufficientemente ampio di arbitrio che la realtà assume come sua qualificazione primaria di autenticità. Tranne naturalmente tentare il caso-esperimento di una sterilizzazione della realtà: filmare in « laboratorio », m.d.p. inchiodata, colore neutro, campo rigorosamente controllato ecc., ma significherebbe fare una inquadratura stereotipo che nega la realtà con la realtà stessa (sterilizzata e strumentalizzata), un modo di filmare che è la contraddizione assoluta del **fare cinema,** che partendo dall'esclusione di principio del « rischio » delle verifiche oggettive della (e sulla) real-

tà, elimina proprio l'unica autentica libertà del cinema, e cioè la sua **ideale** possibilità di capovolgere, semplicemente « esistendo » (sia come esperienza filmata, sia come fenomeno di rappresentazione), il senso studiato a priori e poi **cinematograficamente** pronto a contraddirsi.

Da qui sorge un'altra prerogativa del cinema (anche se non esclusiva come la precedente), e cioè che il cinema è **incontrollabile** nel momento in cui si fa e **inesauribile** dal momento in cui si è fatto, per ogni volta che si rinnova il « fenomeno » della « visione », per ogni volta che il film si offre e ri-offre coinvolgente.

« Le idee non si rappresentano in se stesse, ma solo e unicamente in una coordinazione di elementi reali nel concetto. E cioè come **configurazione** o **costellazione di questi elementi...** » (Benjamin).

E l'idea cinematografica infatti si costituisce sempre di più ad una lunghezza d'onda, in uno spazio e in un processo, completamente nuovi rispetto a quelli permessi normalmente dai canali comunicativi convenzionali del film-oggetto dato e accettato (o del fatto artistico con tutta la sua relativa mitologia o dell'esperienza di cultura in genere).

« Le idee stanno alle cose come le costellazioni alle stelle », dove nel cinema la costellazione-idea è nell'**esperienza** cinematografica (nella sua accezione più completa e dilatabile), e le « stelle » sono le attitudini, e le possibilità, soggettive di chi è destinatario dell'oggetto, di chi lo percepisce o rifiuta, di chi lo ostacola o ri-elabora, di chi comunque si coinvolge personalmente nel gioco della sua apparenza.

Ora mentre le « scelte » cinematografiche (mezzi tecnici-finanziari, condizioni esterne ecc.) sono per quanto numerose sempre limitate (e rimangono comunque gli unici valori certi di una possibile equazione), l'idea-costellazione invece è evidentemente moltiplicabile all'infinito, derivando ogni volta dalla « magia », o dal potere di « affascinamento », della visione, dal rapporto instaurato tra schermo e spettatore, essendo condizionata la qualità della « esperienza » esclusivamente e sempre da chi guarda, da come guarda, o meglio: da come è costretto e abituato a guardare.

In questo senso ogni limite che il film convenzionalmente si pone, magari in un suo oscuro e inconscio desiderio di opera in sé conclusa (anche le opere programmaticamente aperte in realtà, e per forza di cose, tendono comunque sempre a concludersi), viene abbattuto. l'**oggetto** evade dalla sua costituzione materica, dalla sua oggettività di base, si dilata e diffonde magicamente in una fuga che non si pone al di qua del fatto cinematografico stilistico o tecnico o meccanico (le immagini e i suoni riprodotti, la pellicola in negativo, la m.d.p., i 24 fotogrammi al secondo, i diversi obiettivi ecc.), ma al di là di esso e delle condizioni poste dalle strutture stesse da cui sorge, situandosi nell'universo incontrollabile dell'esperienza personale, dello spazio interiore e del tempo emotivo.

Il film da oggetto artistico, o fatto culturale, usufruibile in un rapporto concluso e definito, diventa invece esperienza introspettiva ed esistenziale. Il film coinvolge e si moltiplica, diventa permanente, inesauribile, diventa il luogo magico per incontrare se stessi, l'occasione unica per recuperare visualizzandolo in immagini-armonie, o meta-immagini o meta-armonie, il proprio mondo interiore, l'universo delle proprie esperienze.

Andiamo così sempre più verso un cinema dello spettatore, dove un primo piano di Ann Dvorak affacciata ad una finestra di **Scarface** si sublima nel momento stesso che passa, e si brucia, sullo schermo, prolungandosi nella visione evade da se stesso, non appartiene più al film di Hawks ma appartiene a tutti i film di Hawks, al limite finisce con l'appartenere a tutto il cinema o a ogni espe-

rienza individuale o a ogni volto guardato intensamente. Ann Dvorak diventa l'attrice di tutti i film visti fino allora o l'attrice ideale (o solo un aspetto di essa) di quel film unico, abnorme e inesauribile, che seguitiamo a vedere, immaginare o sognare, fare e pensare, rincorrere di cinema in cinema, ritrovare spesso nelle tenere terze visioni.

Un cinema nuovo, rivoluzionario e sconfinato, strappato definitivamente alla sua convenzionale e misticheggiante mitologia del « cinema d'autore » o dell'« arte per l'arte », quel cinema che o produce instancabilmente il consueto tranquillo rapporto dell'interposta persona (il mito dell'autore-artista che **vive** per noi, che crea, elabora, sperimenta e rinnega andando avanti) o dello schermo-diaframma che filtra e media ogni violenza ed emozione, che genera lo stato di riposo di chi si limita a rimirare le **armonie** non raggiungibili in quanto **cinematografiche** (l'ideologia del sogno del cinema, il proseguimento ideale di una certa credenza non del tutto assorbita intorno alla sublimità dell'arte, conferitale da una parte dai suoi "compiti" nella società e difesa dall'altra dal suo mito e dal suo potenziale di affascinamento), oppure il cinema che ipotizza o semplicemente constata, che rappresenta o illusoriamente denuncia.

Tutto ciò andrà gradatamente disintegrandosi a vantaggio di un cinema unico e universale, demistificato e re-integrato, un cinema-esperienza e un cinema-irripetibile, un cinema illimitato nel tempo e dilatato nello spazio, un cinema non più d'autore ma fatto dallo spettatore, fatto di partecipazioni e rapporti soggettivi, di luci e ritmi, di echi attutiti ed esplosi, di ordine e caos, immaginazione e logica, autorità e anarchia, stabilità e sovversione, un cinema moltiplicato, fatto-rifatto ogni giorno a ogni visione, un'esperienza di vita per verificare le proprie attitudini a vivere, per rimettere in gioco ogni volta il già raggiunto o il sempre posseduto, che poi non è altro che il cinema tout court: il sogno sognato di Cocteau o la guerriglia cinematografica di Godard o i viaggi interiori di Vittorini o la fiducia di Henry Miller o il sonnambulismo di Proust o la scrittura automatica di Breton o il mondo di Borges o le illuminazioni di Joyce o i mosaici di Withman o il teatro di Artaud, i coinvolgimenti del Living o le lezioni di Brecht, la vita come spettacolo di Rimbaud o la vita come sfida di Lautréamont...

"Un film non è un sogno che si racconta, ma un sogno che stiamo sognando tutti insieme". Questa sublime visione di Cocteau sembra stranamente contrastare con la situazione "tragica" di quegli autori di cinema coscienti dei limiti oggettivi della loro funzione creativa e culturale, del troppo corto respiro del loro linguaggio, della limitata portata contrattuale della sfera comunicativa e strumentale che li comprende e consuma, coscienti di rivolgersi ad un pubblico di ciechi, di parlare ad un pubblico che non capisce e non vede (1) perché disabituato a vedere e capire e che non sospetta mai, comunque, i veri moventi e i veri intenti che muovono, o causano, l'opera.

Da questa frattura oggettiva fra comunicazione e comprensione, fra autore e spettatore, meglio: fra schermo e vita, possono derivare comunque due conseguenze positive. La prima (ormai ovvia) se dalla presa di coscienza di questo stato di fatto scaturisce ancora una volta una fase ri-meditativa sul cinema, sui suoi compiti, e soprattutto sui suoi limiti e i suoi orizzonti; la seconda, se questa situazione di "frattura", al di là di ogni illusorio tentativo di "saldatura", viene sfruttata fino in fondo, se si riconosce finalmente l'utopia delle funzioni didattiche del cinema e il superamento del-

1) Cfr. intervista a Gianni Amico, su questo stesso numero.

le funzioni comunicative-narrative (con la conseguente abolizione della "necessità strumentale" della "storia", anche se essa appare dilaniata come nei film di Godard; capovolgere, o valorizzare totalmente, gli strumenti della comunicazione diretta, i mezzi e le mansioni codificate; provocare il rapporto con il pubblico, e, quindi, con la realtà, e non sottostare ad esso), se si rinuncia ad ogni illusione realistica e a ogni "compito" sociale, se si denuncia l'aridità delle mitologie del cinema e delle sue discendenze "aristocratiche", se si prende coscienza delle illusioni creative-esistenziali dell'autore, da una parte teso e sperduto nell'universo della processualità creativa della sua opera, dall'altra limitato e coinvolto nelle sue angosce, nei suoi alibi-necessità ideologici-soggettivi, dai suoi bisogni di "comunicazione", dalle sue prerogative e dalle "funzioni" assunte (il terrore di restare "escluso", chiuso in un mondo isolato, l'ansia di non incidere sulla realtà e nei rapporti con essa, l'angoscia e le delusioni dei problemi di espressione e di linguaggio ecc.).

E attraverso questa dialettica interna arrivare ad un cinema che auto-esautorandosi dalle sue vecchie "funzioni" e facendo forza sulle sue "prerogative", rafforzi e dichiari l'unica vera prerogativa stilistica del cinema che è data dalla polivalenza espressiva del suo linguaggio, e permetta finalmente un discorso cinematografico "indiretto", dove "comunicazione" e "messaggio" siano del tutto superati dall'**espressione** e dal **senso** dei segni cinematografici. E da questo processo di eliminazioni e rivalutazioni giungere infine a quel cinema già vagheggiato nella prima parte dell'articolo: un cinema non fatto per lo spettatore ma fatto dallo spettatore, un cinema fatto non per un pubblico di "ciechi" ma per un pubblico di "ciechi veggenti".

E questa naturalmente non vuole essere una ipotesi o una dichiarazione su un futuro ancora da farsi, perchè fortunatamente questo futuro è già nella pratica delle ricerche strutturali delle arti compositive come nelle ultime esperienze musicali come nelle opere di Rauschenberg o Warhol, nel New American Cinema come nel cinema underground di oggi e del passato (da Lang a Murnau, da Bresson a Dreyer, da Sternberg a Rossellini, da Cocteau a Demy), in **The Art of Vision** come in **The Nude Restaurant**, in **Satellite** come negli ultimi straordinari film di Ferreri: **L'Harem**, e soprattutto **Dillinger è morto.**

Vuole essere semmai la traccia di un progetto per trasformare le strutture dell'**esperienza** dello spettatore, l'invito a un nuovo modo di guardare (e pensare, e fare) il cinema, di partecipare direttamente e in prima fila alla formazione e allo sviluppo dell'opera, ma soprattutto un modo nuovo di vivere o forse, molto più semplicemente, solo un modo nuovo di godere la vita di sempre.

E' certo comunque che il cinema è un luogo dove nel futuro al dare corrisponderà sempre meno l'avere, perchè a livello comunicativo il cinema è, tra tutte le arti, quella destinata ad essere sempre di più la meno armonica: fondandosi sull'ideale apertura del suo auto-definirsi incompiuto, come la pittura, e ancora più la musica, il cinema si fonda e si genera sulla capacità mimetica ed espressiva del suo linguaggio e del suo potenziale (dato o auto-generato, assunto o imposto) di « magia ».

Il cinema non può dimenticare la base irrazionale da cui sorge, per questo non può mai costituirsi, e concludersi, come arte oggettiva, perchè sempre, anche quando lo spettatore avrà trovato miracolosamente in se stesso la capacità di « leggere » l'oggetto cinematografico nella sua totalità, di riconoscere il film e riconoscersi in esso, di individuare tutta la ricchezza e l'ambiguità strutturale a livello della sequenza come dell'inquadratura autonoma, di rispecchiarsi e ritrovarsi, di reagire puntualmente alle « vette » del montaggio « espressivo » o alle provocazioni degli attacchi, il

cinema non riuscirà mai a tracciare al di fuori di se stesso (2) il cerchio chiuso del suo farsi compiuto, del suo prodursi limitato e concluso nel tempo meccanico e unico della « sua » rappresentazione.

Il cinema esprime sempre qualcosa di diverso da se stesso e da questa coscienza si deve sviluppare un rinnovamento profondo nello sviluppo stilistico e creativo del processo cinematografico, la instaurazione di un nuovo sistema di lunghezze d'onda per intendersi (o fraintendersi), comunque per andare avanti, per andare sempre oltre il film, superarlo o ribaltarlo, per riproiettarlo internamente ed esternamente nelle esperienze dirette-indirette della esistenza, per mettere alla prova se stessi. E l'incompiutezza della processualità cinematografica è proprio nell'inesauribilità delle sue capacità evocative, nella sua capacità di dilatarsi e di prolungare l'esperienza-inquadratura nel mondo soggettivo delle accettazioni-ribellioni, dei suicidi-omicidi, delle difese-accuse ecc. Questo anche perchè l'attenzione non si pone più sull'entità estetica o sul valore etico o sull'importanza contrattuale dell'oggetto artistico, del **fare** l'arte o sul significato stesso di farla o seguitare a farla, ma nella processualità dell'arte, intendendo con essa tutto il meccanismo creativo e l'itinerario compiuto all'interno del processo di rappresentazione-invenzione dell'oggetto artistico, o ancora meglio del modello creativo di quell'oggetto e che si prolunga nella sua offerta, si verifica nella sua apprensione, accettazione o rifiuto o ri-elaborazione (e lo spettatore cinematografico attraverso l'esperienza irrazionale della visione giunge ad una ricostituzione cinematografica che oltre ad essere già metafisica è forse già mito, purtroppo altrettanto conclusa in se stessa e « aristocraticamente » incontaminata).

E' quindi dalla rinuncia di principio ad ogni illusione realistica e ad ogni compito didattico da attuarsi prima, e nella scoperta e denuncia dell'**artisticità** del processo cinematografico poi, che si verifica l'utopia di Cocteau del sogno sognato tutti insieme e si riscatta la situazione « tragica » che sembrava contraddirlo.

E' nella analisi e nell'elaborazione allargata sulla auto-formazione generativa dell'arte e dei suoi modelli creativi, ideologici e stilistici, è nella liberazione o rivalutazione di tutte le forme espressive del cinema, nel superamento del cinema inteso come mediazione, o traduzione, della realtà, e nell'affermazione di esso come momento ideale per « ricreare » la vita nell'occasionalità dell'esperienza cinematografica, che si genera finalmente la partecipazione attiva e creativa dello spettatore (e della vita), coinvolto non più in un rapporto di stretta subordinazione con l'opera e con lo spettacolo, ma come soggetto-oggetto degli stessi, come autore e destinatario, mezzo e fine, in un rapporto diretto e continuo che si instaura dal momento stesso della rappresentazione cinematografica fino a prolungarsi lungo tutto il tempo in cui lo si ripensa e rielabora.

E il sogno cinematografico si avvera così nella realtà, perchè se l'esperienza dell'autore è limitata dal tempo meccanico del suo operare (le riprese, il montaggio, il missaggio ecc.), lo spettatore ha per sé il tempo soggettivo e infinito della « visione », lo spazio profondo e interiore, emotivo e dilatabile, della propria « esperienza ».

2) Spesso l'inquadratura è talmente satura di componenti espressive e lo schermo è talmente "rivalutato" che il **senso** complessivo giunge ad un vero e proprio punto limite. Per esempio in **Play time** le inquadrature "piene" del film costringono lo spettatore ad un livello di concentrazione tale che la sua partecipazione razionale (o la sua presenza) alla fine collima con una partecipazione solamente emotiva. Cioè l'inquadratura "tutta da leggere" diventa illegibile e lo spettatore, alla fine, si abbandona al flusso delle immagini, segue il suo film personale prescelto tra la molteplicità di film che lo schermo-mondo del "film" potrebbe offrirgli.

Tics, tics, et tics

(La poésie doit être faite par tous.
Non par un.
Pauvre Hugo! Pauvre Racine! Pauvre Coppée! Pauvre Corneille! Pauvre Boileau! Pauvre Scarron!)
di:
Adorno, Blanchot, Borges, Breton, Brunius, Céline, De Saussure, Godard, La Rochelle, Nietzsche, Sollers.

Compilato da: Luigi Collo, Paolo Bertetto, Carlo Colnaghi, Franco Barberi

NOTA: Ogni "frammento" critico può in una verifica operativa essere (o specificare ulteriormente) l'intenzionalità estetica; ogni "frammento" definisce, direttamente o indirettamente o per antitesi, una poetica.

TEMPO SPAZIO: PREMESSA.

(Il cinema, l'immaginario).

La disposition des images de l'écran dans les temps est absolument analo-
gue au rangement que peut opérer la pensée... Il est impossible d'imaginer
plus fidèle miroir de la représentation mentale.
(Le cinéma... n'est qu'une illustration du fonctionnement de l'imaginaire.)

L'immagine schermica, con certi tagli, certe inquadrature, non ri-
pete le modalità del campo percettivo: ne riflette certo l'angola-
zione fenomenologica, il rapporto fondamentale (io che guardo la
realtà circostante), la categorialità del materiale profilmico (que-
sta concretezza strutturale dell'immagine); ma è la libertà strut-
turale inventiva dell'articolazione dell'immagine che ne attesta il
distacco dall'orizzonte della percezione (qui veramente è la pos-
sibilità di determinare lo strutturarsi delle immagini, di fondarne la
successione sul rapporto associativo, sull'analogia e sull'opposizio-
ne, sul contrasto e seguendo una linearità fenomenica di sviluppo,

e ancora realizzando una formalizzazione geometrica) ed esprime il
carattere fondamentale dell'esperienza cinematografica, che non è
soltanto il montaggio a posteriori di un'esistenza (il montaggio di
discriminazione tra ciò che conta e ciò che non conta che si fa di
fronte alla morte, questo termine di razionalizzazione che rende si-
gnificante quella serie di banalità categoriali che noi compiamo),
ma è nel significato totale del termine « fonctionnement réel de
l'imaginaire ». Allora ogni problema si specifica a partire da que-
sti orizzonti: lo spazio e il tempo.
Tempo e spazio non più nel loro svolgimento lineare ma aperti ai
possibili, ad operazioni di andamento ciclico, reiterativo: al ricor-
do, al sogno, al fantastico.

Ma ancora nell'orizzonte della percezione: che ne è delle Diecimila Cose (il mondo)?

Disponendo di tutta una serie di immagini attraverso le quali av-
viene il contatto con il mondo (la realtà?) e operando delle ulte-
riori limitazioni che corrispondono all'intenzionalità poetica si com-
pie una operazione preliminare di catalogazione che ci offre una
superficie di contatto con il reale e che fornisce un grado minimo
di senso ai materiali.

— Discriminazione sul reale (catalogazione)
— Limitazione «poetica» (definizione del tempo cinematografico)
— Strutturazione cinematografica (definizione dello spazio cinematografico)

La catalogazione del reale è operazione inutile che della scientificità mantiene la parvenza, lo schema artificiale.

D'altronde la scientificità come istituzionalizzazione del funzionale è oggi il momento di razionalizzazione operato dalla società borghese per impedire il superamento di sé.

La catagolazione del reale è l'operazione opposta alla creazione, è il momento di inventario burocratico che elenca ciò che non sarà straniato, ciò che resterà semplicemente detto, continuerà ad esistere come pura essentità: non raggiungerà il momomeno in cui le cose si fanno maschere-prelogiche e formalizzazione di sé.
« Per niente ».

Ma

LAZARE, VENI FORAS
Vi è un impulso legato al desiderio che, come l'ispirazione, è un salto infinito: Io voglio leggere ciò che tuttavia non è scritto.

Il catalogo allora rompe il rapporto conformistico con la realtà, dilacera la sua natura amministrativa, per essere testimonianza di uno scontro barbarico, anti-culturale con l'artificiosa superficie di contatto che abbiamo con il reale.

Lo spazio, il tempo:
— Il tempo è l'acquisizione globale di senso che implica tutti i fattori: dal tempo del reale a « io » che considero la realtà (io che vedo, io che penso, io che scrivo, io che faccio il film) al tempo della realtà nel cinema, al tempo cinematografico.
— Lo spazio ci apre nei confronti della tecnica cinematografica: le convenzioni, le modalità dello sguardo.
(Ci riconduce, in qualche modo, violentemente, alla « fisicità dell'inquadratura »).

SPAZIO CINEMATOGRAFICO

Arricchimento delle possibilità spaziali in relazione allo sguardo: recupero dei « movimenti fisici dello sguardo » che forniscono

nuovamente un senso al piano-sequenza, al di là del « naturali-
smo » implicito nella « registrazione del reale » (duplicazione foto-
grafica di uno spettacolo reale che ha sempre un senso), al non
senso del materiale non formato, in quanto caricano di maggiore
allusività le immagini e discriminano con le stesse modalità del-
lo sguardo la realtà (realtà oggettuale...) in relazione ad aperture
spaziali (inquadrature) e a tempi (strutture) non naturalistici.

Le convenzioni cinematografiche...
Nietzsche stesso in una annotazione occasionale ha determinato l'essenza
della grande opera d'arte nel poter essere in tutti i suoi momenti anche di-
versa. Questa determinazione dell'opera d'arte attraverso la sua libertà pre-
suppone che le convenzioni abbiano un valore vincolante: solo nel caso che
queste, liberate da ogni problema, garantiscano a priori la totalità, tutto in
realtà potrebbe essere diverso, proprio perché non ci sarebbe nulla di
diverso.

(Le tecniche cinematografiche nella loro essenza sono convenzio-
nali; l'uso fattone sino ad ora le ha fatte ripiombare nel « natu-
ralismo »; nella struttura del film perdono, e hanno solo occasio-
nalmente, quella loro natura « astratta », « convenzionale », condi-
zionante).

La « protesta » contro le convenzioni, la loro modificazione rifor-
mistica, sia nelle invenzioni di un Welles (per citare) sia nelle
« rivoluzioni » sperimentali-avanguardistiche hanno un che di fan-
ciullesco, di regressivo; ributtano il cinema (e le « sue » conven-
zioni) nella trivialità della natura borghese con (ancora e sempre)
l'esclamazione di stupore per l'inconsueto e il funambolesco.
Oggi nemmeno più questo, poichè con l'uso si sono svuotate di
ogni senso (anche emotivo):

...e poi li riconduceva dopo lo spettacolo, sfessati, rimpinzati di visioni, fe-
lici e salvi e più moderni ancora. Ecco dunque. Una volta seduti di fronte
allo schermo, non c'era più bisogno d'occuparsi di loro. Un pubblico d'oro.
Tutti contenti, lo stesso film visto dieci volte di seguito li entusiasmava.
Non avevano memoria. Godevano continuamente della sorpresa.

(Questo è un intervento sul cinema, sempre: sulla panoramica,
sul piano americano, sulla carrellata, sul particolare, sul primo
piano, sul campo lungo, sul presente del 16, sul passato remoto
del 75).

L'industria culturale attraverso i suoi divieti fissa positivamente — come la
sua antitesi, l'arte avanzata — un suo linguaggio, con una sintassi e un les-
sico propri. La necessità permanente di nuovi effetti, che restano tuttavia
legati al vecchio schema, non fa che accrescere, come regola suppletiva,
l'autorità del tramandato, a cui ogni singolo effetto vorrebbe sottrarsi. Tutto
ciò che appare è sottoposto a un marchio così profondo che, alla fine, non
appare più nulla che non rechi in anticipo il segno del gergo, e non si di-
mostri, a prima vista, approvato e riconosciuto.

La barbarica purificazione dalle convenzioni, « nello sfogo anticul-
turale, che il principio d'ordine della società non ha del tutto sog-
giogato ».

— Decantazione della violenza e semplice registrazione...
— No. La violenza della macchina da presa, della tecnica...
— Per questo la violenza è di una importanza determinante: sia
latente, sia direttamente manifesta. E' qualcosa che non si riesce
a ricondurre ad una interpretazione razionalizzata, tranquillizzante
del reale...

Allora i sogni salgono nella notte per andare ad accendersi nel miraggio
della luce che si muove. Non è tutto vivente ciò che succede sugli schermi,
dentro ci resta un gran spazio torbido, per i poveri, per i sogni e per i mor-
ti. Bisogna affrettarsi a rifornirsi di sogni per attraversare la vita che vi
aspetta fuori, all'uscita del cinema, resistere qualche giorno di più attraver-
so quell'atrocità di cose e di nomi.

TEMPO CINEMATOGRAFICO

Che il problema del cinema sia il problema del tempo.

Tempo del reale - tempo della realtà nel cinema - tempo cine-
matografico.

Ai tre regimi temporali **Presente - Passato - Futuro** (il tempo di
« io » nella realtà) corrispondono tre ipotesi di interpretazione sog-
gettiva della realtà e cinematograficamente tre possibilità strut-
turali: « reale » - ricordo - possibilità.

Se la prima cosa da rifiutare è l'assunzione della durata naturale,
antropologica dell'azione nella rappresentazione cinematografica (il
rifiuto di identità cronometrica tra l'evento filmico e quello reale),
il problema sostanziale resta ancora quello delle modalità opera-
tive che si incontrano al di là di questo rifiuto come sua struttura-
le continuazione e come appressamento alla temporalità implicita
della specificità filmica. La visione teorico-linguistica come orien-
tamento di poetica; il ricordo, la possibilità, la ciclicità.

Struttura del ricordo analoga alla struttura cinematografica.
Il ricordo si struttura per frammenti, non riconduce immediata-
mente alla globalità di una situazione (al suo sviluppo antropologi-
co-cronometrico), ma ci fornisce elementi parziali di essa.
« Il ricordo ci parla dell'avvenimento ».
Cinematograficamente, oltre la mera descrizione della realtà, ana-
logamente alla ricostruzione mnemonica, parliamo di tale globali-
tà recuperando visioni parziali, ristrutturando « la realtà » stessa
e fornendole un senso.

Nella rappresentazione cinematografica l'oggetto, la parte, il fram-
mento, perdono la loro dimensione, si deformano, si dilatano: di-
vengono realtà violentata. Alla deformazione, alla allusività delle
visioni parziali si reagisce sul piano dell'abitudine (la « costanza »
della percezione): si riconduce la forma apparente della realtà, la
immagine schermica, in percezione oggettiva. L'abitudine ritra-
sforma le forme apparenti (i fantasmi dello schermo) in forme
corporee, la deformazione in percezione oggettiva.
Dare un senso alla visione parziale, al frammento, all'oggetto, si-
gnifica sottrarli al meccanismo dell'abitudine. Si tratta di rompere
la percezione oggettiva (e il riflesso di essa suggerito dallo scher-
mo) o con un tempo « strutturalmente » esasperato (« rallenta-
mento » temporale, dilatazione): la presenza « cadaverica » del
reale; o con una « accelerazione » temporale (in relazione al mo-
vimento, all'ubiquità, allo spazio): restituire non solo la corporei-
tà al frammento e all'oggetto, ma dare loro vita: una propria realtà:
sarà unicamente la pistola a compiere il delitto.
(Una pistola è solida, é d'acciaio. E' una cosa. Aderire, finalmente, alle cose).

"Un tempo" ha avuto la dignità, la forza operante, di "adesso"; di questa
forza operante, il ricordo è ancora testimone e mi libera di ciò che altrimen-
ti mi richiamerebbe, me ne libera dandomi modo di chiamarli a me libera-
mente, di disporne, secondo la mia intenzione presente. IL RICORDO E' LA
LIBERTA' DEL PASSATO.

La possibilità, l'ipotesi temporale come cardine per la intercam-
biabilità diegetica. Il futuro è l'ipotesi, l'intercambiabilità, l'alter-
nativa fattuale, la compresenza strutturale: l'approssimarsi come
ipotesi, come sonda cognitivo-formale al reale (e scoprirlo cine-
matograficamente come forma, orizzonte formale); il proporsi co-
me possibilità di una situazione, come possibile svolgimento die-
getico (ma, più profondamente, strutturale, e come possibile si-
tuazionalità (ancora una volta esistenziale e formale) in progresso.
Ma più avanti l'orizzonte stesso della coscienza, la sua struttura

fondamentale, è il progetto esistenziale, l'intenzionamento verso un campo strutturale di possibili.

Lascio ai diversi futuri (non a tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano.

Se nella struttura del ricordo il carattere di ossessività assume un rilievo indubbiamente maggiore ed implica una serie di soluzioni che non sono solamente tematiche, ma più profondamente tecniche (linguistico-concezionali), estremamente precise (valga per tutte l'importanza dell'iterazione, della deformazione, e poi del P. P., del dettaglio), nell'orizzonte del possibile la probabilità, l'ipotesi in quanto soluzione diegetica nell'articolazione del futuro è già la figurazione concreta ed emblematica del processo creativo come discriminazione nel campo dei possibili strutturali; l'esperienza del tempo si chiarisce come simbolo di ogni esperienza.

Le parole ai diversi futuri (non a tutti) mi suggeriscono l'immagine della biforcazione nel tempo non nello spazio... Si creano, così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta prololiferano e si biforcano.

Il campo delle possibilità è dunque l'orizzonte fondamentale in cui si svolge l'operazione artistica (ogni operazione artistica; nel cinema si stringerà più da vicino alla temporalità in quanto il configurarsi strutturale del cinema come successione cronologica di immagini schermiche pone in modo più diretto il problema del tempo e al creatore e al fruitore) in quanto pone l'autore di fronte al problema della scelta tra una serie di ipotesi operative non finita e articolata a diversi livelli e con mediazioni di tutti i tipi.

Scegliere la via delle possibilità (della temporalità futura) significa rinviare costantemente, con atteggiamento di deliberata sistematicità, il momento di chiusura dell'opera e costituirla come aggregarsi progressivo di realtà possibili, attestandone non solo il carattere probabilistico e la profonda intercambiabilità (perchè nessuna di esse è dotata di quell'elemento di profonda autenticità — come espressione dell'essenza — che sola la giustificherebbe), ma più specificatamente l'opera come modificazione e **mise en question** continua e insieme come arricchimento progressivo (e, in utopia, senza limiti) di significati.

CICLICITA'

Il tempo ciclico come sintesi strutturale nell'ipotesi del ricordo e in quella della possibilità: momento (formale) di unificazione delle modalità dell'ossessività del ricordo e della forma geometrizzante dei possibili.

e ancora:
realtà come finzione
finzione come sogno
sogno come vita
vita come cinema
(e questo lo diciamo a tutti).

La poésie personnelle a fait son temps de songleries relatives et de contorsions contingentes reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle.

Il cinema del tempo della vita

di Gianni Menon

« ... il bisogno di renderci conto fino in fondo delle linee orientatrici essenziali della nostra cultura» (1).

Cosa vogliamo dal cinema resta probabilmente — se ci pare possibile e opportuno — da stabilire, ma è certo che dobbiamo tendare a un cinema come questo: **Chronick der Anna Magdalena Bach,** il film di Jean-Marie Straub. Erano perlomeno dieci anni che Straub voleva fare questo film, e da tanta convinta ostinazione è uscita un'opera straordinaria, che ci riguarda da vicino e con urgenza come forse nessun altro fatto cinematografico oggi: la « cinematobiografia » di Johan Sebastian Bach.

Una delle chiavi per ridefinirci come comunità sociale — noi Europa oggi — è la presa di coscienza della necessità che l'intellettuale ridefinisca il proprio ruolo nei confronti di un proletariato che andrà al potere. Forse non ci fu mai un tempo in cui fra artista e comunità non c'era frattura alcuna e forse è soltanto fantasia consolatrice il rifarsi al popolo senese che porta in processione alla cattedrale la pala commissionata a Duccio di Boninsegna dalle corporazioni degli artigiani.

Ma è certo che **la frattura che ci riguarda, il grande processo di dislocazione storica fra politica e cultura, si verificò quando dai comuni italiani si importò quietamente una grande rivoluzione intellettuale e morale, all'inizio della storia moderna.**

I comuni furono presti travolti dal prevalere di ruoli internazionali e per mancanza di concorso di popolo, ma fu allora che l'uomo « vide mutati gli orizzonti della sua indagine più seria ».

« Perchè, veramente, si consumò allora, per sempre, una certa maniera di vedere le cose, e per sempre tramontò una annosa immagine del mondo. Fu, certo, un tramonto glorioso, se per tanti aspetti parve un nascere nuovo; eppure non era (..) che il funerale solenne, ma funerale, di una nobilissima, ma defunta, interpretazione del-

la realtà. Solo che quella caduta non si concluse d'un tratto. Quella che era la prima consapevolezza turbata di un mondo che tramontava, doveva maturarsi lentamente entro una lunga agonia, la cui catastrofica conclusione noi forse oggi andiamo scontando» (2).

« (...) la fine di una sicurezza, la nascita di una ricerca tormentata, in una direzione ancora non chiara, proprio perchè la rivendicata figura dell'uomo ''libero'' si poneva al limite della distruzione di ogni direzione, di ogni forma predeterminata (...) » (3).

Da questo centro del dramma dell'eredità della storia moderna Bach vive come isolato, in uno spazio-tempo particolare, nella Germania del diciottesimo secolo ultima a diventare nazione, tra le città libere e il Re di Prussia, in una Germania sulla quale è passata la Riforma di Martin Lutero, e questo è un film di religione riformata, di tutto ciò che la Riforma ha portato nella nostra morale: in rigore e chiarezza, con pulizia e onestà, interrogare e non ingannare se stessi.

Bach risolve la grande crisi per l'ultima volta in armonia ed è da lui, dall'intellettuale Johan Sebastian Bach che dobbiamo ripartire.

L'intellettuale (il cineasta) in Europa oggi, « nuovo » se ha capito di avere in mano — lui e non un altro — lo strumento privilegiato che è il cinema soltanto perchè il sistema non può permettersi una divisione diversa del lavoro, cerca di rispondere al **Che fare?** in maniera nuova.

Che fare di se stesso come cineasta, e per ciascuno che fare di noi, come fare la rivoluzione prefigurandola nelle scelte, chiedendosi se — in Europa oggi — vivere da rivoluzionari non significhi anche (e soprattutto) risolvere con chiarezza le contraddizioni della propria condizione cominciando con l'accettarle e spostandole poi via via nella prassi sino al livello più alto, pazientemente, ogni giorno, fino a voler essere quasi un modello di sperimentazione, nel contempo chiedendosi anche, onestamente, se questo può servire.

Al cineasta chiediamo di assumersi la responsabilità di un ruolo che è ruolo politico: agire perchè prevalga un modo di essere di vivere di guardare da uomini contraddittori e contraddetti che sappiano vedere le cose come sono e immaginarle diverse. Di questi c'è bisogno e non di convinti esecutori sorretti da falsi equilibri, cui forse un giorno guarderemo con « indulgenza » perchè sono vissuti in « tempi bui », ma che oggi dobbiamo combattere.

Si può, ragionevolmente, continuare a rivendicare, per « l'arte », astrattamente e come sindacalmente, la « libertà », l'«autonomia» eccetera eccetera?

Si può d'altra parte continuare a contrapporre « impegno » a « disimpegno »? Non è piuttosto questione 1) di strutture (individuarle, contrastarle, farle saltare) 2) di non credere che « il problema dell'eredità» si risolva «rinunciando all'eredità» 3) di ricordare che l'arte è (**profondamente**) inutile ma che l'accento batte **sul** fondamente 4) di verificare i propri strumenti di comunicazione e i propri bisogni di dimostrazione assieme ai bisogni del proletariato di una situazione prerivoluzionaria per farseli ricreare o distruggere nella costruzione di un nuovo linguaggio, rivoluzionario perchè **popolare?**

Utopia? Ma non finiamo col chiamare utopia tutto ciò che non riusciamo a realizzare? « Siate realisti: chiedete l'impossibile ».

Il film di Straub è importante 1) **perchè parla di Bach**
2) **perchè è popolare**

Bach è l'ultimo a usare un linguaggio nel quale ogni segno corrisponde a una idea e a una pratica di vita, quale è il linguaggio che serve a comunicare oggi nel mondo al più gran numero di uomini in una situazione dinamica di lotta sempre più radicalizzata per passare dalla preistoria alla storia.

A questo punto potrebbe essere chiaro perchè questo film conta tanto, e si potrebbe anche smettere se non fosse che piace parlare del film così com'è per noi: **un film sulla vita e sul tempo.**

Il tempo perchè il tempo umano è da liberare per poterlo vivere. La vita perchè « si vive per vivere, per quanto strana e unilaterale questa **risposta** possa sembrare ».

Per Johan Sebastian Bach il **Che fare?** non si pone.

Di mestiere fa il musicista.

Sua moglie (nostra madre) si mette seduta e ci racconta le storie di famiglia, e di lui che per lei ha contato tanto, con quel tono piano e qualsiasi che ha uno quando parla ad un altro della famiglia per dirgli cose che sa, per ricordargliele. Fatti qualsiasi, cose da niente, ma importanti per quello che ascolta, che allora era bambino e adesso vuole ascoltare per capire, sentire per vivere meglio conoscendosi di più.

Il film racconta la vita e si ferma con rispetto davanti al lavoro. Come Dziga Vertov ne **L'uomo con la macchina da presa:** due film di risposte al **Che fare?**

Chronik der Anna Magdalena Bach ti obbliga alla meditazione e al confronto, a pensare al **Che fare?,** perchè te ne dà **il tempo.**

Sei obbligato, **nella libertà permessa,** a pensare alle **tue** scelte di vita e a confrontarle con quel modo di vita che ti viene mostrato « incarnato ».

Per questo è un film sulla propria vita storica (sulla storia della propria vita) che ogni spettatore (spettatore uomo di cinema, spettatore « auctor ») costruisce nell'equilibrio di un confronto da pari a pari con quella faccia di uomo che lavora (inq. 85), con dietrodentro tutto il sangue i muscoli le ossa che ti riconosci.

E il lavoro è musica, suono inventato e organizzato con pazienza, e la fatica di essere in grado di farlo. E perchè? A che cosa serve? Bach dice che è **per il giubilo permesso dell'anima.**

1) 2) 3) Eugenio Garin: ''Interpretazioni del Rinascimento''.

Tema, variazioni e fuga: Opus 4

di Jean-Claude Biette

L'ultimo film di Straub segna una tappa essenziale del cinema finalmente considerato come linguaggio responsabile, generatore del proprio materiale e delle proprie strutture da una parte, dei suoi echi e ripercussioni dall'altra. La finzione d'origine di **Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano** è circoscritta dal titolo stesso del film. Consiste nell'enunciazione di un rapporto fra tre personaggi (chiamiamoli così, provvisoriamente): rapporto che viene presentato al livello della tradizionale « realtà » nel piano 4 e nel piano 12, unici piani dove questi personaggi si esprimono direttamente (nel piano 4 il fidanzato e l'attrice, nel piano 12 il ruffiano), situato fuori di qualsiasi cronologia abituale — e, negli altri dieci piani, amplificato, moltiplicato, contraddetto, ribaltato, sommerso e superato, quando questi « personaggi » prendono in carica e oggettivano le metafore e altre figure della retorica espressiva, deliberatamente rifiutate dall'« autore » (qui è presa di mira l'accusa d'inibizione espressiva mossa contro Straub) come qualificazione della sua autorità.

Assistiamo nel film di Straub all'esplorazione sistematica dei poteri della citazione e delle sue multiple significazioni. E' facile vedere — Godard ha fatto le prime manipolazioni in questo senso — che la citazione, interrompendo il tempo tradizionale della narrazione, gli sostituisce un tempo e uno spazio espressivo che non è più ormai della realtà, ma del cinema. Solo dopo la prima metà del film appare il piano — brevissimo — in cui sono riuniti gli elementi motori della finzione, mentre il titolo ha fissato all'inizio la ipotesi di una realtà che il film si applica a contraddire: il fidanzato (è in seguito che diventa lo sposo) e l'attrice (la si è, prima, vista recitare), due porte, l'allusione a una minaccia (il ruffiano) e la risposta in americano (ipotesi — anche qui — del negro americano — è l'accento che lo dice — integrato: « O.K., **Baby** »).

Ora il nucleo — così discretamente presentato — genera una variazione che dura più di un terzo del film. Il piano di variazione rinvia l'immagine del nostro nucleo d'origine, sviluppando una situazione simile, anticipando uno scioglimento inversamente parallelo a quello che avrà, ma essendo i ruoli spostati, questa immagine sarebbe falsata e dunque ingannatrice, se il teatro che dà qui alla finzione un secondo grado, rinforzandola perfino di dettagli realistici, non vi si trovasse confuso con la durata e lo spazio del piano che, registrando fedelmente spazio e durata teatrali, si libera esso stesso di ogni simbolismo. Ora questa immagine si trova ugualmente amplificata dalla sua insolita durata. Ecco che questa **realtà** (il piano 4 — nucleo del film), lungi dal proporre una qualsiasi profondità o ricchezza, alla quale farebbe allusione, confermando lo spettatore nella sua ideologia e nel desiderio che egli avrebbe di ricondurvi tutto, si svuota al contrario di tutto ciò che non è segno, al fine di permettere la combinazione di spazi inediti che non si riferiscono a nessun'altra realtà che non essa stessa, tangibile e relativa realtà del piano 4.

Così la commedia, i poemi di San Juan de la Cruz e le parole rituali del matrimonio sono ricondotti al rango di citazioni indifferenziate che sviluppano una finzione dove i « personaggi » perdono ogni spessore per essere aspirati ora in uno spazio, ora in un altro, spazio di una **parola** — individuale o collettiva, poco importa — che presta loro, il tempo di un piano, un certo numero di segni grazie ai quali si istituisce un gioco in cui la coscienza, di essere attinta, diventa intercambiabile, perde ogni **individualità**, polverizza i residui psicologici, scopre le carte della società borghese (il ruffiano minaccia: « alla nostra famiglia non si sfugge » — la polizia fa parte della famiglia; la sfilata muta, ostinata e incantatrice delle prostitute, seguita dall'appello alla liberazione del coro di Bach — strano capovolgimento in Straub del rigorismo iniziale in mobile e feconda dialettica delle forme).

E' dunque la finzione che crea la propria dinamica: non c'è necessità se non cinematografica, aleatoria e poetica (= pratica) a che il piano 11, in cui l'attrice, tramite i versi di San Juan de la Cruz enuncia la reclusione per amore, riprenda così i temi del piano 9 (il matrimonio e il suo contratto di ineguaglianza) e annunci il piano 12 (il colpo di pistola, liberazione relativa): le parole, lungo tutto il film, sono punteggiate qua e là da aperture e chiusure di porte, che liberano e chiudono relativamente. Il solo referente esplicito è la morte, cantata, punto finale del film, alla luce della liberazione **assoluta.** Un rinvio così sistematico dello spettatore alla sola relazione di scambio testuale con un film non è forse, come in Mallarmé o Webern, l'atto più rivoluzionario di cui sia capace e debitore il cinema?

DER BRÄUTIGAM, DIE KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER (Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano); **idea, découpage, regia a teatro e del film**: Jean-Marie Straub; **fotografia** (a teatro e del film): Klaus Schilling e Hubs Hagen;

suono del teatro: Klaus Eckelt; **suono del film**: Peter Lutz; **montaggio**: Danièle Huillet e Jean Marie Straub; **produzione**: Klaus Hellwig, Janus Film; **riprese**: 30 aprile e 3-6 agosto 1968; **durata**: 23'; **pellicola**: bianco e nero, Kodak xx e Kodak xxxx; **interpreti**: James Powell (**James**), Lilith Ungerer (**Marie a teatro, Lilith nel film**), Rainer-Werner Fassbinder (**Freder a teatro, il ruffiano nel film**), Peer Raben (**Alt a teatro, Willi nel film**), Irm Hermann (**Désirée**), Kristin Peterson (**Irene**) Hanna Schygulla (**Lucy**), Rudolf Waldemar Brem (**Petrell**).

E inoltre: **musica**: J.S. Bach (BWV 11, «Tu giorno, quando sarai»); **commedia**: « Krankheit der Jugend » (Malattia della gioventù) di Ferdinand Bruckner; ridotta da J.M. Straub; **poesie finali**: San Juan de la Cruz (romance 7, prima strofa; cantico espiritual, strofa 20; romance 22).

Il giudizio finale di Mao

Machorka-Muff (1963) era una film di vampyr, **Nicht Versöhnt** o solo violenza aiuta dove violenza regna (1965) un film mistico, **Chronik der Anna Magdalena Bach** (1967) un film marxista; **Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter** è un film-film, e non è affatto una cosa minore...

E' anche il più aleatorio dei miei film — e il più politico, perchè:

1) è un po' il giudizio finale di Mao o del terzo mondo sul nostro mondo
(''Se gli ultrareazionari del mondo —
anche oggi, domani e dopodomani —
ancora inflessibili —
ma non forti —
cacca di cane''),

2) è nato in seguito all'impossibile rivoluzione parigina di maggio (tutta la ultima inquadratura, e la musica iniziale e finale: « Du Tag, wann wirst du sein... Komm, stelle dich doch ein »),

e 3) racconta un fatto di cronaca (niente è più politico di un fatto di cronaca): gli amori di una ex-prostituta e di un negro — in rapporto con degli estratti di un testo teatrale di Ferdinand Bruckner!, scrive un uomo di legge berlinese che quindi ora esige, naturalmente — in nome dell'editore di Bruckner — la **distruzione** di tutte le copie e del negativo del film e la prova di tale distruzione, — nonchè 5.000 DM di danni e interessi. Poichè, come scrive d'altronde ''Filmtelegramm'' (organo di ruffiani): ''é tempo di tirare un duro tratto finale... questo nuovo film, lungo 23 minuti, è di fatto 24 minuti troppo lungo... dev'essere il giudizio finale che Straub si è fatto di se stesso''.

Straub quindi lascerà finalmente la Germania per Roma, dove spera di poter girare **Othon** quest'estate sul monte palatino.

JEAN-MARIE STRAUB

Nota: Il titolo è redazionale. Il brano citato ''Se gli ultrareazionari...'' appartiene a uno scritto di Mao, e lo si può leggere, in questa forma parziale, nel fondale della scena del piano ''teatrale''. La frase in tedesco (''Tu giorno, quando sarai... vieni, presentati dunque'') appartiene alla càntata BWV 11 di Bach, che si sente nel film.

"Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano"

1. **Dettaglio** (50"). Alcune scritte scarabocchiate su un piano di scrittura:

Stupid (Stupida)
old Germany (vecchia Germania)
I hate it over here (Odio tutto qui)
I hope I can go soon (Spero di potermene andare via presto)
Patricia
1.3.68

Su di esse, i titoli di testa

2. **Carrello** (4' 23") Notte. Landsbergerstrasse, Monaco. Ragazze che aspettano sul marciapiede; dietro: vetrine con réclames illuminate, un magazzino, una stazione di servizio. Sul bordo del marciapiede, automobili parcheggiate o che manovrano. A metà inquadratura inizia la musica: Bach, BWV 11 (Testo: "Tu giorno, quando sarai... Vieni, presentati dunque")

3. **Totale** (10' 35"). Scena di teatro. I tre atti sono filmati con un'unica ripresa. Dissolvenza in apertura.

Désirée: Perché ci si alza così presto?
Marie: Hai paura?
Désirée: Non sento niente per il momento. Allora. La fase cavernosa non si differenzia in principio dalla frase progressiva corrente poichè la formazione delle caverne non è che una conseguenza secondaria del processo di putrefazione.
Marie: Dove si formano le caverne?
Désirée: Nei luoghi più anticamente raggiunti, nei bronchi, e là nelle parti subapicali. Caverne più piccole compaiono già al momento di una estensione relativamente minore della malattia. Freder corre dietro alla cameriera.
Marie: La Lucy?
Désirée: L'ho sorpreso mentre scivolava fuori della sua camera.
Marie: Che porco. E tu?
Désirée: Oh, io. Ne avevo abbastanza di lui da tempo.
Marie: Eppure eravate pazzi l'uno dell'altro.
Désirée: Una volta. Era il primo che mi provasse... E' un virtuoso. Ma anche con un virtuoso ci si disgusta un bel giorno della cosa.

Marie: Bisogna amare un uomo, se no si finisce sempre per disgustarsi un giorno della cosa.
Désirée: Perché non possiamo restare bambini tutta la vita?
Marie: Sono soddisfatta del presente. Continua. Che ne è delle caverne più grandi?
Désirée: Caverne più grandi aggravano le prognosi, poiché costituiscono una riserva di pus.
Marie: I sintomi?
Désirée: I sintomi delle caverne, che del resto non si trovano quasi mai insieme, sono 1) risonanza timpanica, 2) suono metallico.
Marie: Quando il suono metallico?
Désirée: Solo quando la parete delle caverne è liscia e tesa.
Lucy (ha bussato alla porta — da dietro la porta con una lettera): Il signore aspetta da basso.
Marie: Una fattura. Ho regalato una scrivania rococò a Bubi. Dice che su una scrivania antica scriverebbe cose molto più belle.
Désirée: Sei un'idiota. (Marie e Désirée escono da porte diverse, Marie va verso il fondo, Désirée a destra)
Marie (ritorna, esclama): Me ne sono liberata! (Entra Freder) Lei?
Freder: Devo vedere Desy. La porta dall'altra parte è chiusa.
Marie: Anche questa.
Freder: Ah? (Tenta di baciarla)
Marie: Come si permette? (Entra Désirée)
Freder: Lasci prima di tutto che Irenetta venga a capo del piccolo Bubi.
Marie: Irene?
Freder: La contessa ce l'ha fatta oggi?
Désirée: Sei ubriaco di prima mattina.
Freder: Mi hai piantato in asso.
Désirée: La consolatrice non è lontana.
Freder: Dammi la mano.
Marie: Ti accompagno. (Désirée e Marie escono sul fondo. Entra Lucy).
Freder: Lucy.
Lucy: Devo portare via l'acqua.
Freder: Che acqua?
Lucy: Quella lì.
Freder: Menti. Vieni più vicino. Che volevi? Bisogna avere il coraggio di ciò che si vuole. Guardami negli occhi. Begli occhi chiari. Non te lo ha mai detto nessuno?
Lucy: No.
Freder: Sei riuscita ad addormentarti ieri? (Lucy scuote la testa) Perché no? (Lucy alza le spalle) Mi ami?
Lucy: Signor Freder.
Freder: Ti voglio bene. Questa notte tornerò.
Lucy: Sì.
Freder: Non volevi portare via l'acqua?
Lucy: Sì.
Freder: Portala fuori. (Va verso la porta di Désirée) Mi stenderò qui. Sei forse gelosa? Non dimenticare che è una contessa. (Lucy e Freder escono da porte diverse. Lucy in fondo, Freder a destra. Entrano Irene e Petrell).
Petrell: Non c'è nessuno. Désirée ha un esame oggi. Marie l'avrà accompagnata.
Irene: Désirée e i suoi esami. Una dilettante.
Petrell: Ma supera ogni esame con lode.
Irene: Perché è contessa. Non ha idea di cosa sia il lavoro.
Petrell:Lei è veramente molto carina. Ma non si ha quasi il coraggio di dirglielo.
Irene: Désirée lo rende più facile a tutti.
Petrell: Perché prende sempre in giro?
Irene: Non giochi.
Petrell: Non gioco.
Irene: Tolga la mano.
Petrell: Non voglio.
Irene: Bubi. Deve prima chiedere il permesso a Marie.
Petrell: Marie non ci vede.
Irene: Non voglio un amore rubato. Da quando conosce Marie?

Petrell: Da due anni. Marie mi ha reso la vita bella. Le devo molto.
Irene: Perfino una scrivania rococò. E' un peccato per lei, Bubi. (Entra Freder)
Freder: Mädi!
Irene: Che origliasse alle porte lo sospettavo da tempo.
Freder: E che spiavo dai buchi della serratura.
Petrell: Veramente?
Freder: Certo.
Irene: Non abbiamo niente da nascondere.
Freder: Non stavate giocando ora a Bubi e Mädi?
Irene: Mi accompagni, signor Petrell.
Petrell: Voglio aspettare Marie.
Irene: Lo possiamo fare anche da basso, venga.
Petrell: Perché la provoca?
Irene (si siede, prende un libro): E' ridicolo.
Freder: "Anche nelle scienze non si può sapere niente, tutto deve essere fatto", diceva Goethe (1).
Petrell: La smetta con le sue stupidaggini.
Freder: Désirée non è mai stata innamorata di lei?
Petrell: Mai.
Freder: Non sono geloso.
Petrell: Devo giurare? Désirée mi guarda appena. (Entra Alt)
Alt: Marie non è ancora tornata?
Freder: Mi dia una sigaretta.
Alt (a Petrell e Irene): E' vero?
Irene: Che cosa? (Entra Marie)
Marie: Alt? E' bello.
Alt: Dov'è Désirée? Con lode, naturalmente?
Marie: L'ho accompagnata solo fino al portale. Fallire sarebbe dopotutto per lei un avvenimento felice. Di cattivo umore, Bubi?
Freder: La Mädi di Bubi, se posso fare le presentazioni.
Marie: No!

Dissolvenza in chiusura. Dissolvenza in apertura. Nel buio, il rumore del cambiamento di scena. Musica.

Désirée: Fa' dei passi più piccoli. Mi hai pestato un piede.
Marie: Di nuovo. Che cos'era?
Désirée: Come?
Marie: Una vittoria interiore, ecco cos'era. "Era una vittoria interiore sfuggire finalmente alle grinfie dell'abitudine".
Désirée: Sai già a memoria quella stupida lettera!
Marie: Forse hai ragione.
Désirée: Lascialo andare.
Marie: Lo lascio andare. (Toglie il disco) Non avrei creduto che si superasse tanto presto.
Désirée: Non hai idea, quanto presto.
Marie: O lo si crede soltanto?
Désirée: Puoi ringraziare Freder.
Marie: Non voglio vederlo.
Désirée: Ti farebbe bene.
Marie: No.
Désirée: Andiamo a dormire? (Marie si alza)
Marie: Lei ci preparerà del té. (Suona)
Désirée: Io mi metto a letto e tu ti siedi vicino a me?
Marie: Va', piccola. (Désirée esce. Entra Lucy) Ci faccia del té, per favore. Che ha? Esce?
Lucy: Forse. E' così bello fuori. Ma per il momento non posso ancora uscire.
Marie: Prenda.
Lucy: Grazie. Siamo entrambe di Passau. Mio padre ha lavorato col suo. Mio padre è falegname. Suo padre non è architetto?
Marie: Sì.

1) E' un'idea tipicamente tedesca che divide il pensiero puro (!) dall'azione: non si sa niente se non si agisce, si può sapere qualcosa solo se questo qualcosa è stato "agito", fatto (*nota di D.H.*)

Lucy: Quindi è esatto. (Entra Irene. Esce Lucy)
Irene: Posso parlarti? Volevo proporti la nostra amicizia.
Marie: Grazie. (Porge a Irene la scatola di cioccolatini) Di Désirée. Mi ha regalato la scatola oggi. Molto carina, non è vero? Anche i fiori sono di Désirée.
Irene: Molto carino da parte sua.
Marie: No, la scatola è carina. Allora: la vostra amicizia.
Irene: Rifletti con calma.
Marie: Sono del tutto calma. L'idea era di lui?
Irene: Non ha importanza.
Marie: Nella sua lettera non c'è ancora niente di tutto ciò.
Irene: Ci è venuto in mente più tardi.
Marie: A chi?
Irene: Non ha importanza.
Marie: Sì che ha importanza.
Irene: Se questo ti tranquillizza.
Marie: Lo fai per spirito d'ordine. Sei un pesce.
Irene: Non lo sapevo. Ritroverai te stessa. Finiremo per diventare amiche. (Entra Petrell).
Marie: Non lo voglio. Non voglio mai più rivedervi, te e lui.
Irene: Allora scusa la mia insistenza. (Esce)
Petrell: L'avevo detto subito che era un errore.
Marie: Non ti saresti dovuto lasciare convincere da lei. Resta qui. Non ci si salva così quando uno ha amato una donna per due anni.
Petrell: Con le parole non risolveremo niente.
Marie: E il mio denaro?
Petrell: Il tuo denaro?
Marie: Il mio denaro. O non ti ho forse mantenuto?
Petrell: Lo deve sentire tutta la casa?
Marie: Lo deve sentire tutta la casa che tu ti sei lasciato nutrire da me per due anni.
Petrell: Ti rimborserò il denaro.
Marie: Mi pianterai in asso. Quella terrà il suo denaro per sé.
Petrell: Ne guadagno anch'io.
Marie: Sei un ladro.
Petrell: Ne ho abbastanza adesso.
Marie: Allora colpiscimi, colpiscimi, se non sei un ladro. Non hai dunque pietà di me?
Petrell: Sei pazza. (E' entrata Désirée)
Désirée: Vieni sei mia.

Dissolvenza in chiusura. Dissolvenza in apertura. Nel buio, il rumore del cambiamento di scena.

Freder: Lucy è una creatura geniale. Potrei portarla sul marciapiede.
Marie: Tu scherzi.
Freder: Non scherzo.
Marie: A me non mi avrai. Sono già sposata.
Freder: Con Desy?
Marie: Con Desy. Ho paura per lei. Se solo non ti avesse mai incontrato.
Freder: Tu hai anche voglia di me.
Marie: Sei ammattito.
Freder: Tu hai voglia di me come del coltello.
Marie: Lasciami. (Esce a destra; grida; anche Freder va a vedere dalla porta di destra, rientra) E' troppo tardi?
Freder: Troppo tardi.
Marie: Bisogna andare a cercare Alt.
Freder: Troppo tardi.
Marie: Bisogna comunque andare a cercare un medico.
Freder: Troppo tardi. Me ne sono sincerato.
Marie: Sei tu che le hai fornito il veronal.
Freder: Mi aveva pregato.
Marie: Assassino.
Freder: Ti lascio.
Marie: Tu non ti muovi di qui.

Freder: Non mi piace sentire orazioni funebri.
Marie: Possiamo anche tacere.
Freder: Hai ragione, bisogna andare a cercare un medico.
Marie: Resta qui. (Freder si versa da bere) Anche per me.
Freder: L'unica salvezza: ci sposiamo. Imborghesimento cosciente. E dato che già ci diamo del tu, il matrimonio è ormai solo una questione di forma. Rifletticі. Io mi impegno, al momento della tua decisione, a rompere ogni rapporto con Lucy. Saremo una coppia esemplare. Voglio sistemarmi. Io non lavoro volentieri. Tu, al contrario, lavori volentieri. Quindi, noi ci completiamo.

Dissolvenza in chiusura.

4. **Piano americano** (14"). Notte. Un pianerottolo con la porta di un appartamento e un ascensore. Lilith (la Marie della commedia) e James (un negro) escono dalla porta di un appartamento.
Lilith: Sii prudente.
James: O.K. baby.
Scende con l'ascensore. Lilith rientra e chiude la porta.

5. **Panoramica** (22"). Notte. Davanti al palazzo. James sale su un'auto e parte. Un uomo (Willi), nel quale si riconosce l'Alt della commedia, lo segue in auto.

6. **Panoramica** (22"). Alba. L'auto di James arriva attraverso un ponte pedonale seguita dall'auto di Willi. James lascia la sua auto e prosegue a piedi, correndo.

7. **Panoramica** (5"). Alba. Sulla riva dell'Isar. James corre verso l'Isar. Panoramica sulla riva opposta con l'argine ripido.

8. **Semi-ravvicinato** (17"). Alba. Dal basso di sbieco il bordo superiore dell'argine boscoso. James non può continuare. Willi riesce ad afferrarlo ma viene spinto giù per il dirupo.

9. **Totale** (2' 41"). Nella chiesa.
Prete: James, io ti chiedo: hai tu esaminato la tua coscienza davanti a Dio e sei tu venuto qui liberamente e senza costrizione al fine di contrarre matrimonio con la tua fidanzata qui presente?
James: Sì.
Prete: Ha tu la volontà di amare, onorare e restare fedele alla tua futura sposa fino a che la morte non vi separi?
James: Sì.
Prete: Sei tu pronto ad accettare dalla mano di Dio i figli che egli vorrà darti e ad educarli come è dovere di un padre cristiano?
James: Sì.
Prete: Lilith, io chiedo anche a te: hai esaminato la tua coscienza davanti a Dio e sei venuta qui liberamente e senza costrizione al fine di contrarre matrimonio col tuo fidanzato qui presente?
Lilith: Sì.
Prete: Hai tu la volontà di amare, onorare e restare fedele al tuo futuro sposo fino a che la morte non vi separi?
Lilith: Sì.
Prete: Sei tu pronta ad accettare dalla mano di Dio i figli che egli vorrà darti e ad educarli come è dovere di una madre cristiana?
Lilith: Sì.
Prete: Poiché siete dunque entrambi decisi a un vero matrimonio cristiano, allora mettetevi l'un l'altro l'anello della fedeltà e ripetete con me: in nome del Padre...
James: In nome del Padre...
Prete: e del Figlio...
James: e del Figlio...
Prete: e dello Spirito Santo:
James: e dello Spirito Santo:
Prete: porta questo anello come segno della tua fedeltà.
James: porta questo anello come segno della tua fedeltà.
Prete: In nome del Padre...
Lilith: In nome del Padre...
Prete: e del Figlio...
Lilith: e del Figlio...

Prete: e dello Spirito Santo:
Lilith: e dello Spirito Santo:
Prete: porta questo anello come segno della tua fedeltà.
Lilith: porta questo anello come segno della tua fedeltà.
Prete: Adesso concludete l'alleanza del santo matrimonio. Porgete l'un l'altro la mano destra e ripetete con me: Davanti al volto di Dio...
James: Davanti al volto di Dio...
Prete: io ti prendo, Lilith...
James: io ti prendo, Lilith...
Prete: come mia sposa.
James: come mia sposa.
Prete: Davanti al volto di Dio...
Lilith: Davanti al volto di Dio...
Prete: io ti prendo, James...
Lilith: io ti prendo, James...
Prete: come mio sposo.
Lilith: come mio sposo.
Prete: In nome della chiesa io confermo l'alleanza che voi avete concluso e la benedico: In nome del Padre, e del Figlio e dello Spirito Santo. Amen. E voi, che siete qui presenti, vi prendo a testimoni di questa santa alleanza. "Ciò che Dio ha unito, l'uomo non deve separare". Che la pace di Cristo dimori per sempre nei vostri cuori e nelle vostre case. Possano dei veri amici essere accanto a voi nella gioia e nel dolore. Che colui il quale si trova in miseria trovi presso di voi consolazione e aiuto, e che la benedizione, promessa ai misericordiosi, venga in abbondanza sulla vostra casa. Andate in pace e che il Signore sia sempre con voi. Amen.

10. **Panoramica** (55"). Giorno. Esterno. Zona periferica di campagna. L'auto bianca di James si avvicina ed entra nel cortile di una villetta a due appartamenti.

11. **Panoramica** come 10 (1' 4"). James apre la porta dell'auto a Lilith.
James: Dato che il tempo era venuto
in cui fare conveniva
il riscatto della sposa
che in duro giogo serviva,
sotto quella legge
che Mosé dato le aveva,
il Padre con amore tenero
in questa maniera diceva:
— Ora vedi, Figlio, che la tua sposa
a tua immagine fatto avevo,
e, in ciò che ti somiglia,
a te bene conveniva.
Lilith (avvicinandosi all'entrata di casa):
Dunque ora se nella pubblica piazza
da oggi più non verrò vista né incontrata,
dite che mi sono perduta;
che andare innamorata
mi fece perduta, e fui vinta.

James apre la porta di casa con la sua chiave. Entrano, la porta si richiude.

12. **Panoramica** e **carrellata** (1' 35"). Il ruffiano — il Freder della commedia — siede accanto alla finestra con una pistola.
Il ruffiano: Alla nostra famiglia non si sfugge tanto semplicemente, Lilith. Adesso ti riporterò a Monaco; del tuo cavalleresco amico si occupa già la polizia, di essa non si sbarazzerà così facilmente come del fedele Willi.

La m.d.p. panoramica verso la porta, dove stanno Lilith e James. Lilith va verso il ruffiano, gli prende la pistola di mano e gli spara; passa davanti a lui e alla finestra e va verso una porta che è aperta sul giardino.

Lilith: Se dalla mia bassa sorte
le fiamme dell'amore sì forti fossero
che assorbissero la morte,
e tanto più crescessero
che le acque del mare anche ardessero;
e se di là passassero
tanto che le tre macchine [del mondo] gonfiassero,
e così le accendessero,

che in loro stesse le convertissero,
e tutte queste fiamme d'amore fossero:
non penso che potrei,
secondo la viva sete d'amore che sento,
amare come vorrei;
né le fiamme che racconto,
soddisfare la mia sete per un momento.
Poiché esse, comparate
con quel fuoco eterno senza pari,
non sono più grandi
di un atomo del mondo,
o di una sola goccia nel profondo.

(Lilith esce di campo. Musica: Bach BWV 11 — solo le ultime battute dell'orchestra)

Il mio cuore d'argilla,
che non soffre calore né permane
più del fiore del campo,
che mentre fiorisce
l'aria lo appassisce e indebolisce;
come mai potrebbe
ardere, tanto che montassero i suoi barlumi
come esso vorrebbe,
fino alle alte cime
di quell'eterno padre delle luci.

Nel giardino, un albero agitato dal vento. Pioggia.

(Traduzione dal tedesco e dallo spagnolo di Adriano Aprà e Rita Ehrhardt)

RECENSIONI

Film

L'entomologo visionario

Esistono opere che sembrano create apposta per ricordare l'endemica approssimazione e superfluità della critica. Di fronte ad opere siffatte il discorso critico rischia sempre di apparire una pedante e inadeguata ripetizione, quasi una manifestazione di razionalità filistea; e gli strumenti logici e metodici che il critico predispone e impiega per afferrare significati, « suggestioni », verità, valori risultano spesso velleitari e impropri, se non controproducenti (1). Un'opera che può suscitare questo disagio, questa frustrazione, è il film forse più geniale di uno dei registi certo più geniali della storia del cinema: **L'Angelo sterminatore** di Luis Buñuel. Eppure sono pochi i film che, come questo, si donano ad una replica totalmente autonoma, che sollecitano un giudizio libero e differenziato, insomma che responsabilizzano e coinvolgono lo spettatore al punto tale che la comprensione è, in sostanza, direttamente proporzionale, e al limite coincidente, con la partecipazione; tanto che l'opera sembra concedere tutto quello che le si vuole, le si sa, chiedere, cioè sembra legittimare qualunque interpretazione soggettiva che parta dalla sua polivalente oggettività. Ricorrendo alle « nozioni » di Susan Sontag si può perciò affermare che l'**erotica** e l'**ermeneutica**, quasi obbligatoriamente, non sono più, in simili casi, momenti separati (o eventualmente, di volta in volta, sacrificati) del contatto con l'opera, bensì diventano (e in tal modo si risolve nella prassi quello che in teoria è ancora impregiudicato: la questione della priorità e dell'importanza) com-

(1) Scriveva molto acutamente Benjamin: "La critica è mortificazione delle opere". Tuttavia le opere senza un pubblico sono oggetti morti, ed il pubblico accostandosi all'opera deve avere anche un atteggiamento critico, pena l'impossibilità di un effettivo rapporto. Dunque la critica, il contatto di simpatia e di intelligenza con l'opera, assolve anche ad una funzione creativa. E ciò quanto più rifugge dall'arbitrarietà e dalla strumentalizzazione del "testo" e tanto più si presenta come "commentario" unito alla comunicazione di una specifica esperienza ricevuta, insomma come re-invenzione soggettiva-oggettiva. Ma, naturalmente, la critica può essere anche molte altre cose.

presenze che reciprocamente si arricchiscono e si integrano nel processo fruitivo: più il film si **sente** più lo si **capisce**, e più lo si penetra intellettualmente più si è conquistati emotivamente. Ciò, almeno in parte, è sempre vero con qualsiasi opera d'arte, ma con **L'Angelo sterminatore** è vero due volte; anche, e soprattutto, per la sua struttura **aperta** (2) e per il suo linguaggio o, meglio, clima **surrealista** che ne fanno un capolavoro del « cinéma fantastique ». Ma allora bisogna correggere quanto detto prima, precisando che se il film è in un certo senso frustrante è pure esaltante; vale a dire tanto vitale e disponibile (quindi potenzialmente vivificante per lo spettatore) da provocare choc e meraviglia, inquietudine e divertimento, dubbi e scoperte. Poichè la fertile immaginazione di Buñuel, la sua originale forza creativa nella direzione del mistero, dell'« assente », dell'impensato, il suo humour nero e la sua sana cattiveria satirica, pongono **L'Angelo sterminatore** — che infatti si riallaccia al giovanile periodo surrealista (**Un chien andalou** e **L'Age d'or**) ma senza abbandonare le successive e più esplicite attenzioni per la problematica e la polemica sociale — in un sorprendente e magico terreno estetico da cui nascono ad un tempo effetti traumatici e ludici.

Sorretto sempre dall'ispirazione, completamente privo di spazi vuoti, il film è — insieme — una lucida cartella clinica della società (della civiltà) borghese e una apocalittica visione metaforica della condizione umana. La sua composizione, insieme unitaria e biplanare, al cui interno si possono rintracciare vari livelli espressivi, si presta pertanto ad esegesi e riflessioni diverse ed anche contraddittorie, a tratti vicine ai confini del paradosso e del « non senso ». Basta provare a districare in uno dei tanti modi possibili solo la « trama », cioè, sostanzialmente, la situazione centrale — che è pure l'originaria intuizione poetica — di cui le altre sono premesse o derivazioni, per accorgersi della ricca ambiguità del film e quindi del suo continuo aprirsi a più chiavi di « lettura »; inoltre, nello stesso modo, si possono già riconoscere alcuni motivi tipici dell'« ideologia » e del gusto di Buñuel, in primo luogo il puntiglioso risentimento antiborghese (**borghesia** intesa non soltanto nel suo connotato di classe ma anche come una sorta di « categoria dello spirito ») e l'atteggiamento anarchico e iconoclasta verso tutte le « chiese » e verso i protocolli dell'« onore » e della routine sociale: cattolicesimo, satanismo, massoneria, militarismo, culto mondano dell'arte, legami familiari, rapporti matrimoniali, tabù sessuali, codici dell'educazione e della convivenza civile, mito della cultura e della scienza: tutto è disastrato, dissacrato, beffeggiato e infine inappellabilmente condannato da questo « libertino » in rivolta permanente.

Ma prima e oltre la critica di costume, che costituisce la componente più immediatamente recuperabile della scrittura cinematografica buñueliana, vi è sempre dell'**Altro** che, per così dire, è meno fenomenico e più essenziale; e che è anche la sede peculiare del fascino del film. La cui bellezza, appunto, è principalmente nella sua promessa e nel suo segreto; un poco come avviene, per esempio, nel « Castello » di Kafka e in « Aspettando Godot » di Beckett. Che cosa rappresenta, da dove e da chi viene l'incantesimo che imprigiona nel salone i ricchi borghesi puniti nell' (dall') **Angelo sterminatore?** Sappiamo che non ci sono risposte soddisfacenti, e tuttavia si continua (con profitto) a interrogare; oppure sappiamo, senza che ciò cambi molto, che le risposte sono le

2) Il film però ha anche una struttura ''chiusa'' dovuta al suo sviluppo circolare. La ''storia'', infatti, non ha sbocchi verso l'esterno ma tende a tornare sempre dentro se stessa; il che contribuisce anche a procurare il senso quasi ''fisico'' di una ''asfissia'', di un microcosmo incubico, tale proprio perché senza uscite. Caratteristiche analoghe si trovano anche nel successivo **Bella di giorno**, altra ''opera aperta'', sempre per seguire la terminologia e i concetti di Eco, dove la protagonista appare come ''murata''.

domande, e tuttavia la tensione al sapere non si placa, la « sospensione di senso » permane, forse indefinitamente, sollecitando sempre nuove sonde interpretative, anche perchè si sente che dentro e dopo quelle simbologie artisticamente materiate e incarnate la posta in gioco è altissima.

Buñuel è un entomologo che racconta delle favole. Nell'**Angelo sterminatore** lo stile, sempre spoglio e misurato, quasi dimesso, il « tono » mai alto rivelano, tra l'altro, un mirabile equilibrio tra rabbia eversiva e solida maturità, nonchè una serena consuetudine con l'irrazionale che non implica una svalutazione del pensiero razionale, semmai indirettamente una sua problematizzazione e verifica. I particolari del film sono sempre selettivi e individuati con precisione nella loro materialità, ma l'insieme è metafisico, onirico, esoterico. Unendo una moltitudine di « quotidiani » dati naturalistici, il regista riesce miracolosamente a creare un universo simbolico e atemporale. Il film è di natura « religiosa », non per slancio mistico o per residui fideistici (Buñuel è « un figlio della terra »), ma perchè trascende, senza degradare né abbandonare, la realtà immediata raggiungendo un ''realismo'' di grado superiore (3); e questo mediante un semplice artificio: facendo irrompere senza soluzione di continuità lo **strano** nell'**abitudinario.** E' il tipo di « religiosità » proprio dell'avventura surrealista, e della relativa esperienza iniziatica. E' il frutto della passione, estetica e morale, per le parti in ombra del mondo, per i lati occulti dell'esistenza, per gli angoli riposti del continente uomo. In altri termini, è — anche — la vocazione conoscitiva che spingeva Sade a frugare nel male e nel proibito e Freud ad indagare nelle zone nascoste della psiche per portare alla luce della coscienza i segni di verità scandalose e, comunque, liberanti, pur se subito paurose e inaccettabili.

Proprio Sade e Freud (particolarmente in questo film) sono le stelle di prima grandezza della costellazione di Buñuel; e **L'Angelo sterminatore** è, sotto questo profilo, un'opera che assume una positiva carica « terapeutica ». Rimuovendo le pietre che nascondono i vermi, il regista implicitamente compie — appunto come facevano in maniere diverse ma con esiti convergenti Sade e Freud — un'operazione culturale di demistificazione, di smascheramento, decisamente illuministica e rivoluzionaria, portando così avanti per altra via, e sempre nel rifiuto dei pregiudizi e delle menzogne consolatrici, quella esplorazione (diagnosi) della natura umana che è necessariamente propedeutica al tentativo di cambiarla (guarirla). Anche per Buñuel, l'uomo è, per dirla con Nietzsche, « l'animale malato »; in particolare, nell'**Angelo sterminatore** è meno nobilmente, « l'animale » corrotto che si illude di nascondere la propria corruzione con i paramenti sociali. **Gratta il borghese (l'uomo) trovi la bestia** (la più ripugnante e vigliaccamente feroce: la iena); questo, tradotto con parole poco eleganti ma almeno inequivocabili, è uno dei « messaggi », il più scomodo e il più sicuro, del film. Nel salone-serraglio, assieme al trionfo del disfacimento e dell'abbiezione, Buñuel celebra, con altrettanta felice crudeltà, un altro « sacrificio » di cui è sempre vittima-colpevole il suo « bestiario »: il naufragio nell'impotenza. Impotenza ad uscire da un destino (individuale e sociale) non più controllabile; e impotenza a superare una situazione esistenziale che offre come uniche alternative la fuga nella morte quando giunge l'ora della verità oppure, ma è quasi lo stesso, la sopravvivenza nell'**effimero,**

3) A proposito di **questo** ''realismo'', si consideri le seguenti affermazioni proposte da due diversi punti di vista. Quello di un poeta: ''Quel che c'è di mirabile nel fantastico é che il fantastico non esiste, tutto è reale'' (A. Breton) e quello di una psicanalista: ''non può esserci un pensiero realista senza il concorso e l'aiuto di fantasie inconscie'' (S. Isaacs, citata da N.O. Brown in ''La vita contro la morte'').

nella **distrazione**, quando ancora non si è colpiti da un « sortilegio » che metta faccia a faccia con se stessi e con gli altri. Il movimento del film di Buñuel oscilla tra questi due poli: l'alienazione ordinaria che incatena agli schemi ipocriti e stupidi della vita associata e l'alienazione eccezionale, addizionale, cui costringe un evento imprevisto e inspiegabile come una maledizione in atto. Quando per una pura coincidenza (l'esatta ricomposizione di una precedente disposizione spaziale dei reclusi che riporta il tempo al suo ritmo « naturale », cioè convenzionale) l'incubo è dissolto (4), ecco il ritorno dall'**Assurdo** al **Normale**, da una sfera di alienazione ad un'altra. Non a caso, l'immagine immediatamente successiva degli scampati li mostra (ricomposti nel loro consueto aspetto esteriore, e poco prima della meritata ricaduta) all'interno della cattedrale mentre assistono al Te Deum di ringraziamento. Ma, forse sempre non casualmente, entrambe le volte che si manifesta l'incantesimo è appena terminato un **rito** (il teatro all'inizio, la messa alla fine) durante il quale i partecipanti già avevano accettato, in nome di una convenzione passivamente accolta, di recitare in **malafede** (proprio nell'accezione sartriana) una parte inautentica (di spettatori spontanei e di fedeli sinceri); quindi predisponendosi inconsciamente a rimanere intrappolati in una dimensione estranea e innaturale: chi è un « alien » è più esposto alle allucinazioni e a sentirsi incapace di volontà, chi partecipa ad un **cerimoniale** (e alle sue iterazioni) rimane « fissato » nel **luogo** e nel **tempo** di una forma (finzione) di vita non vissuta «**in proprio**».

« In verità non so che dire. Tutto ciò mi sembra inverosimile. A meno che non sia troppo normale ». Questa è una delle pochissime battute (5) del film che forse può in qualche misura servire a penetrarne l'arcano. Per il resto i personaggi si esprimono con parole, gesti, tic che, a loro volta, esprimono, con coerenza stilistica, soltanto la banalità e il conformismo coltivati: Buñuel non parla mai per loro bocca. E d'altra parte pure la frase citata può essere intesa come una banalità, cioè un'osservazione fatta sbadatamente senza la consapevolezza di dire una possibile verità; altrimenti perchè il regista la fa pronunciare dal personaggio più brutale e ottuso? Si tocca qui una costante del cinema buñueliano, il talento nel vedere contemporaneamente il dritto e il rovescio, nel tenere sempre le figure e i fatti in controluce, nel suggerire il contrasto, il « negativo » di ciò che è mostrato. Nell'**Angelo sterminatore** c'è tutto un campionario di questa « tecnica » semantica, che è, in definitiva, l'apporto dell'**ironia** (e dell'autoironia): il « dottore » che rimane fedele al proprio dovere professionale e conserva più degli altri la propria dignità, ma non può far altro che preannunciare o constatare la morte e rivolgere raccomandazioni tanto patetiche quanto sterili (la scienza, sebbene in sé valida, forse perchè opera all'interno di un mondo irrimediabilmente perduto, partecipa del generale fallimento); i « due innamorati » che bruciano il loro sentimento e i loro desideri in un buio ripostiglio dove sono deposti i cadaveri ed altri ancor più disgustosi « rifiuti » organici e che scelgono il suicidio per restare uniti e non far contaminare il lo-

4) A salvare momentaneamente i reclusi è sì il **caso**, però propiziato dalla intuizione femminile della Walkiria subito dopo la sua prima esperienza sessuale. La deflorazione come libertà e illuminazione; il sesso, non come impaccio o vergogna da reprimere, bensì come strumento, oltre che di piacere, di conoscenza. Ecco, non priva della consueta vena di umorismo, una convinzione da Buñuel implicitamente confessata.

5) Nell'edizione italiana questa battuta è stata tagliata. Altri tagli hanno fatto sparire, assieme a poche altre battute, le due uniche iterazioni iniziali e le immagini del sogno collettivo contenenti una simbologia che non sappiamo quanto appartenga alle private memorie surrealiste di Buñuel e quanto agli archetipi junghiani dell' "inconscio collettivo". L'insieme dei tagli non supera i tre-quattro minuti e dimostra che **i responsabili delle** sforbiciate (noleggiatori o esecentii che siano) sono, oltre che dei vandali, degli imbecilli.

ro amore dalla decomposizione che minaccia anche loro (« l'amour fou », con il suo romantico sincretismo di Eros e Thanatos, di talamo e tomba, è intenso e voluttuoso ma non può avere né durata né speranza); l'« uomo di lettere » che per primo avverte i sintomi dell'incombente pericolo e muore quasi contento perchè così « non vedrà la strage » (l'« anima bella », lo « spirito profetico », che sente arrivare la Nemesi futura ma paga la sua inutile lungimiranza intellettuale con la fragilità pratica rispetto al presente); il « maggiordomo » che condivide — a differenza degli altri servitori (6) — la sorte del ceto superiore nel quale tende ad integrarsi (il « bastardo » sociale che porta in sé maggiormente i vizi che non le virtù delle due classi, che è autoritario verso il basso e servile verso l'alto, e la cui ascesa comporta la perdita di sé)...

Si potrebbe continuare a lungo in questa ricapitolazione (7) dei personaggi, nonchè della combinatoria dei rapporti intersoggettivi. Senza dimenticare che un analogo approccio è possibile anche con gli oggetti (i vasi cinesi utilizzati come pitali, il violoncello usato per alimentare il fuoco) e con gli animali (le pecorelle — l'« Agnus Dei »? — sgozzate e mangiate), per individuare anche in essi i (latenti) risvolti ironico-simbolici, per riscoprire — con un altro itinerario — la complessità del film. Che è tale senza essere particolarmente difficile, poichè la poetica di Buñuel specie nell'**Angelo sterminatore**, si presenta tendenzialmente non come un enigma cifrato (quindi de-cifrabile) né come il riflesso di una realtà oggettiva (quindi ri-conoscibile), bensì come proiezione o esteriorizzazione del contenuto di uno stato mentale quindi, insieme, familiare ed ermetico, come tutto quello — impulsi, sentimenti, ossessioni, idee — che abita gli strati, dialetticamente fusi, dell'interiorità. Che poi la Weltanschauung di Buñuel sia più prossima alla tematica e al (relativo) pessimismo freudiani che alla tematica e al (relativo) ottimismo marxiani è un fatto che di sicuro ha dei legami con i suoi modi espressivi, e sul quale occorrerebbe indugiare a lungo anche per meglio intendere e questi e quella. Ma forse l'elemento che prima di ogni altro bisogna sottolineare riguarda ciò che confusamente si scorge al fondo del suo sguardo; qualcosa che evoca più una catastrofe che una rinascita. Tuttavia se i film di Buñuel sono spesso, e in maniera evidente nell'**Angelo sterminatore,** delle « discese (senza ritorno) agli inferi », traspare sempre, oltre la ragionata, astiosa negazione per l'uomo come è, l'istintiva simpatia e tenerezza per l'uomo come potrebbe essere (8): libero di vivere la propria naturale umanità (in quel regno dell'Utopia realizzata che vedrebbe, al termine della storia, Freud e Marx vicendevolmente completati e perfettamente conciliati).

BRUNO TORRI

6) Il fatto che gli altri servi riescano a fuggire in tempo non significa che Buñuel abbia voluto salvarli in quanto classe non colpevole destinata al riscatto. Ci sembra infatti che il regista li rappresenti, rispetto ai ricchi borghesi, ai padroni, non come **classe antagonista** ma solo come **classe subalterna**. Buñuel concede loro soltanto un istinto più forte, sufficiente ad allontanarli dal pericolo, così come "i topi fuggono prima che la nave cominci ad affondare". I servi sono **natura** meno contaminata, ma sono anche **società** meno realizzata; neppure loro sono protagonisti del proprio destino.

7) Ricapitolazione che, come la precedente, sarebbe estremamente parziale, in quanto i personaggi, anche se psicologicamente solo schizzati, sono innanzitutto segni di se stessi (e quindi "intraducibili"), ed inoltre acquistano uno spessore ed una poliedricità **nelle** loro relazioni con gli altri, con l'ambiente e con le situazioni. Sono cioè "autonomi" e "contestuali", oltre che (eventuali) simboli e veicoli di ironia. Raccontarli nel metalinguaggio critico equivale necessariamente a ridurli e a snaturarli. In questi casi, la difficoltà del fare critica si tocca con mano.

8) C'é un pensiero di Adorno che potrebbe essere riferito a Buñuel come prova ulteriore del suo atteggiamento "intollerante" o antiborghese. Dice Adorno: "Per mancanza di oggetti adatti, egli (**il contrario del borghese di "larga coscienza**") non sa dare altra espressione al suo amore che non sia

Il mito della fine e la fine del mito

Il palazzo di pietra in cui rimangono a lungo imprigionate una ventina di persone della buona società tra militari, aristocratici, liberi professionisti, artisti, industriali, commercianti e massoni è innanzitutto una realtà certa, una presenza indubitabile. Ciò che è **è**. Ma una realtà e una presenza per quanto indiscutibili non possono mai essere esenti da attributi e da notazioni diverse che servono a qualificarle. In Buñuel questa facoltà di attribuzione non ha solo una funzione decorativa o semplicemente utile ai fini della narrazione. Essa diventa il veicolo di altrettante facoltà di riflessione. Così che il palazzo di pietra del borghese Edmondo deve essere un palazzo di pietra; ma inoltre deve essere molto durevole e sembrare quasi indistruttibile. Esso giace immerso nel cuore della città ed è una specie di microcosmo in quanto, grazie alle curiose somiglianze che lo legano indissolubilmente al mondo circostante, sembra ripetere il paesaggio cosmico. Eccolo insorgere e distribuirsi in tutti i luoghi in cui vanno a riflettersi le emanazioni di un Tutto compatto e articolato. Esso non si trova al di qua o al di là della linea di demarcazione che delimita un interno e un esterno: lo vediamo erigersi al centro; anzi, è il **centro**. Dissolvenze e fondu sottolineano scopertamente il carattere di artificiosità dei passaggi dal palazzo alla città e la denuncia di questa artificialità mira soprattutto a mettere in evidenza quelle che sono le parti integranti dell'intero: la società come trappola. E il fatto che i servi (meno Giulio) siano sfuggiti per una specie di premonizione interiore quanto istintiva alla forma più visibile ed esemplare di clausura serve solo a sottolineare meglio che essi hanno preferito rifugiarsi in quella che credono essere la libertà: la prigionia di tutti insomma: la società come trappola e come carcere, nelle sue forme più fantastiche e in quelle più realistiche. Ma i servi non lo sanno ed essi sbagliano come sbagliano i servi. Quello che sfugge loro è la posizione centrale del palazzo del loro padrone.

E' infatti il simbolismo del centro del palazzo di Edmondo ad accrescere il suo potere di fascino e di incantesimo. Potere che in ultimo spartisce con la cattedrale in cui le persone, miracolosamente scampate ai pericoli e alla degradazione della convivenza troppo a lungo forzata, si rincontrano per intonare tutti insieme il « Te Deum » di ringraziamento (cosa che, grazie al rapporto che si stabilisce fra i due luoghi in cui si verificano straordinare manifestazioni di forza e temibili artifizi, sembra poter far participare anche il primo alla natura del secondo). Ma non si tratta di un'impressione ingannevole.

Oltre a partecipare ambiguamente alla stessa sfera del sacro entrambi sono fonte di rischio e celano insidie davvero incalcolabili. Il palazzo offre un riparo dalla pioggia che vediamo cadere nella Calle de la Providencia, ma una volta che l'abbiamo visitato, in **questa** sera fatalmente presente ai nostri occhi, non possiamo più uscirne. La cattedrale offre un riparo dalla rivolta che è scoppiata in città, ma a sua volta si trasforma in una trappola mortale. Non è che occorrano preparativi per accedervi. Si tratta della loro stessa natura pericolosamente divisa tra la gioia, il piacere e la fonte di rischio segretamente inevitabile.

l'odio per gli inetti a riceverlo: odio che, d'altronde, torna ad assimilarlo a questi ultimi. Il borghese, viceversa, è tollerante. Il suo amore per la gente com'é nasce dall'odio per l'uomo come dovrebbe essere". Ma forse occorre precisare che l'odio di Buñuel "non torna ad assimilarlo", anzi lo allontana, dall'"oggetto" rifiutato, proprio perché mediato dall'arte che, essendo un'attività **sui generis** la cui moralità ubbidisce a leggi particolari (formali) non compromesse con la "cattiva immediatezza" del **reale**, sfugge ancora le dure maglie della "peccaminosità mondana".

Questa duplice natura dei luoghi sacri (il palazzo in quanto centro e **imago** del mondo e la cattedrale in quanto luogo del culto, ad un primo livello; in quanto spazi in cui circola il meccanismo del sortilegio che l'investe, ad un secondo) è molto istruttiva riguardo all'atteggiamento di Buñuel nei confronti del sacro, in quanto dimensione esistenziale in cui si verificano delle rivelazioni e si attuano delle funzioni. Atteggiamento che appare ambiguamente teso ora all'amore e all'odio, ora all'accettazione e alla ripulsa in un misto di soggezione e di ostinata volontà di superamento liberatore. Natura carica di promesse e di conseguenze, come quella in cui si manifesta e si riconosce. Sia per quello che riguarda la nostra posizione (immodificabile) nello spazio come nel tempo (stirato enormemente dai necessari preparativi all'estasi distruttiva forniti dalla ripetizione di gesti e di cerimoniali). Infatti accedere a un luogo in cui avvengono delle ierofanie e delle cratofanie significa improrogabilmente inserirsi in un'altra dimensione temporale. Ma se per accedere a quelle dell'uno basta varcarne due volte la soglia (la scena ripetuta dell'ingresso), in quanto atto di per sé capace di far varcare dei limiti, per provocare il secondo inserimento occorre la ripetizione di azioni che hanno qualcosa in comune con un gesto archetipale (la scena ripetuta due volte del brindisi, in quanto rituale alimentare).

Inoltre l'allegra compagnia dei suoi amici si reca in casa di Edmondo per partecipare a una « festa » che è un altro modo di instaurare il tempo mitico e di regredire all'informe (l'innaturale convivenza dell'orso e delle pecore) e all'oscuro (il buio tormentoso che colpisce le coscienze).

Ma perchè per mezzo della ripetizione di gesti primordiali ci si inserisce, oltre che nel luogo sacro, nel tempo mitico, al di là della connotazione presente della storia? Perchè quest'ultima non deve essere pensata come un'inoffensiva progressione lineare nella certezza, ma anche come prolungamento della non-ragione e del buio sia come passato che come un futuro, come uno stato oltre che come un periodo, stato in cui come « in quel tempo » tutte le forme sono fluide e sospese. Ma per Buñuel, come l'accesso al luogo sacro si risolve in una disgustosa convivenza dei **diversi**, così l'inserimento nel tempo mitico si risolve in un'odiosa eternità, prima della fine, dopo la fine. La ripetizione prenderà il posto della progressione e l'abbietta promiscuità sarà sempre suscettibile di decomporsi e ricomporsi, ora saldata in serie, ora fissata in coppie e gruppetti, secondo le varie determinazioni delle evoluzioni inutili e delle combinazioni equivalenti. Il ricorso al mito, in Buñuel, non possiede alcuna capacità di unificare. Esso serve soltanto a mostrare meglio le divisioni e gli antagonismi che lo fanno apparire insostenibile. Unire vuol dire legare delle persone fra loro. Edmondo e i suoi ospiti non vivono alcuna forma di « religio » autentica. Essi sono soltanto dei re-legati, nel senso che la loro convivenza « non legat omnes » e non offre alcuna possibilità di autentica liberazione e armoniosa convivenza.

E' negli spazi pericolosamente sacri che si manifesta la potenza che si rivela nelle cose primordiali. Ma ora che i ritmi cosmici si sono fatti aberranti a nulla vale confidare nella rigenerazione quando questa si offre o viene deliberatamente ricercata come riparazione provvisoria. E gli intrappolati, vittime della loro stessa situazione e della loro cecità, non possono fare altro che compiere una commemorazione al ritmo della sonata di Paradisi, rievocando i gesti, le parole e le rispettive posizioni che occupavano « in quel tempo », quando tutto è incominciato. Si capisce ora che essi non sono mai stati prigionieri della potenza del mito ma solo dell'edificio della storia che hanno costruito. E quando si interrompe l'effetto di un incantesimo ne è già pronto un altro. Solo che per sve-

il momento dell'incomincia-
gliarsi da questo non basta rievocarne
re. Invece che ristabilire bisogna cambiare. E per cambiare biso-
gna distruggere. « Perchè solo quando è morto il ragno la tela si
disfa subito » (1).
Oltre a proporre il mito della fine **L'Angelo sterminatore** ci pro-
pone la fine del mito, di tutti i miti. Ma la fine se vuole essere
un inizio non può sopportare limitazioni. La rivolta non è la
Rivoluzione.

Un gruppo di persone intrappolate, come in certi gialli di Agatha
Christie, in una situazione che non appare modificabile dall'ester-
no; i conflitti che scoppiano all'interno dell'abbietta promiscuità
delle vittime predestinate di un incantesimo che può rinnovarsi
indefinitamente; il numero dei morti che cresce paurosamente; la
lenta degradazione degli individui e del gruppo; lo şcandalo di una
fatalità che si addensa minuziosamente attorno ai connotati stra-
volti di una società che si intuisce ricca e satura del benessere
arrecato dallo sfruttamento del lavoro altrui. Insomma: l'occasio-
ne di una congiunzione e di un confronto. Ma Buñuel non dissocia
in modo irreparabile gli aspetti individuali dei diversi universi che
partecipano ubiquamente ognuno alla natura e alle strutture del-
l'altro. Egli compie una restaurazione, ma fondendo il fantastico e
il reale non ne valorizza completamente i possibili contrasti. E'
perciò al livello di questa fusione inestricabile che bisogna cerca-
re qualcosa come un significato. Il fatto stesso per cui il sogno (o
l'incubo) si annuncia e si costruisce all'interno di una narrazione
che lo riassume, e i suoi elementi si distribuiscono liberamente at-
torno a delle ipotesi di realtà verosimilmente vere che funzionano
come dei crocevia da rispettare solo per essere sorpassati, è la
conferma che questa interferenza e questa condensazione sono la
risultante e il paradosso forse più inquietanti dell'**Angelo stermi-
natore.** Ogni sostituzione ed ogni spostamento dalla realtà più ov-
via e convenzionale, mediante l'attitudine di un fantastico che vi
si immerge funzionalmente, per ragioni proprie, deriva da un ta-
le raffronto che è tanto motivato ideologicamente (compreso in
un rapporto di opposizione rispetto a qualcosa) che stilisticamen-
te, a livello immediato, in quanto sprofondato nei processi del lin-
guaggio che sono dati per apparenti. Cioè: una composizione pro-
gressiva di figure, di categorie, di tipi e di vari corrispettivi di real-
tà in cui il senso di ognuno si sottopone a curiosi processi di il-
luminazione reciproca, mediante il senso e il valore che acquista-
no i successivi (e compresenti), secondo il modello di un allon-
tanamento che si traduce in un approccio alla realtà da offende-
re e distruggere. Buñuel non giustappone; accumula. Poi fa fra-
nare rumorosamente l'intera costruzione precariamente inaugura-
ta. La realtà viene restaurata e nello stesso tempo la serie conti-
nua delle sue proiezioni la riassorbe per proprie vie squilibrandola
e proponendocela come una specie di corrente allucinatoria che si
sprigiona, vi circola, la occupa, la riempie, vi si scarica e ricarica
continuamente.
La nozione stessa di messa in scena serve allora a unificare sot-
to un unico concetto ciò che si presta ad essere colto, a progredi-
re e a liberarsi. I sogni che conturbano, gli incubi che fanno tor-
mentare e i risvegli che interrompono provvisoriamente il sonno
collettivo ad occhi aperti, sono già sufficienti a conferire i con-
trassegni della tipicità alla realtà stessa, ambiguamente ritagliata
nell'evidenza che la slabbra a dismisura. La metafora e il simbo-
lismo che appartengono al dominio del sogno e a quello più gene-
rale del mito non funzionano mai come sovrapposizione di qualco-
sa di eccedente che viene proditoriamente introdotto dall'esterno;
essi poggiano interamente su un'equivalenza segreta che deve es-
sere disvelata e verificata, per mettere a nudo — dopo averne ap-

1) Dai dialoghi dell'**Angelo Sterminatore**.

prezzato nei giusti termini il potenziale di suggestione, sia come
piacevole appagamento pericolosamente conseguibile che come
inutile doppione (2) — le relazioni di dipendenza reciproca che le-
gano il latente al manifesto, l'immagine alla cosa, la copia all'ori-
ginale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere, la
possibilità di evasione all'oggetto del suo desiderio, l'illusione al-
la verità, il sacro al profano, il sublime e il fantastico al banale e
al quotidiano.
Ad un primo livello, che si offre come qualcosa di direttamente e-
mergente, ne corrisponde un altro che non abbisogna di interpre-
tazioni inoffensive. Queste si stabiliscono in base a relazioni di
senso che non pregiudicano il vuoto che sanno aprire attorno al-
l'oggetto della loro applicazione. Invece Buñuel (e con lui lo spet-
tatore) non è mai, per ciò che riguarda questo principio di supe-
ramento dell'identità con l'oggetto sottostante alla riflessione di
entrambi, volto a obiettivarne solamente la pura presenza o a met-
terne in risalto le possibili interpretazioni. Il ricorso al simbolo
e alle metafore esprime prima di ogni altra cosa la convinzione
ferma nella non immediatezza dei nostri modi di apprensione con
la realtà che questi significano o fanno significare. Ma il simbolo
e la metafora stanno sempre per qualcosa d'altro, essi stabilisco-
no un « vale per » ed esauriscono il proprio senso in un gesto ma-
teriale per cui, al limite, sputare, lavare ed espellere si equival-
gono e si sostituiscono a vicenda, reintegrandosi ad esempio al-
l'idea della purezza. In questo modo si sacrifica il gesto all'idea,
la materia e la forma all'essenza, il soggetto che la compie all'azio-
ne astratta, la realtà al testo che la determina. Ma Buñuel non è
un incauto sperperatore. Egli amministra e dosa le energie e non
può esimersi dal fare economie. Per questo in lui astratto e con-
creto, universale e particolare, idea e realtà non si oppongono mai
completamente. Più ambiguamente, e in maniera più dialettica,
preferisce opporre (che è sempre un modo di congiungere radical-
mente) l'idea della realtà alla realtà dell'idea. In questo senso il
suo non è il cinema degli intrighi ma quello degli intrecci e dei
viluppi che stanno a definire in profondità piuttosto il tessuto tor-
mentoso della realtà che il reticolato tutto esteriore dei fatti e
dei comportamenti. Questo tessuto è di solito intricatissimo e de-
ve essere sbrogliato ma noi non possiamo sapere quale sarà il suo
disegno regolare. Esso si sviluppa autonomamente e gli improv-
visi occorrimenti che lo fanno crescere a vista d'occhio, oppure
diminuire, si influenzano a vicenda diffidando reciprocamente, per-
chè ogni scelta che si affida alla trasparenza delle cose mira so-
prattutto a demolire questa trasparenza, e scopo di una nuova de-
molizione è quello di non diventare a sua volta base di una nuova
erigenda luminosità inoffensiva. « Le sue immagini, come quelle
del sogno, non riflettono la realtà: la creano » (Buñuel).
Suoni, gesti, atti, parole, accostamenti, dubbi oltraggiosi, sospetti
gravidi di conseguenze, manipolazioni eccessive aspirano conti-
nuamente all'inesauribile gioco delle trasformazioni asimmetrica-
mente simultanee nel quale risiede paradossalmente la ragione del
loro coinvolgimento e del loro modellarsi nell'imminenza di uno
scioglimento risolutore che mai altro non è che la promessa so-
spesa « dell'energico lavoro della negazione » (Blanchot).
Nell'**Angelo sterminatore,** a forza di esercitare pazientemente que-
sto lavorìo, si assiste a un prodigioso assottigliamento dello spa-
zio, ad un improvviso stiramento del tempo e al più incredibile
sgangheramento della storia. La forza infinita di queste macchina-
zioni che fanno assottigliare e compulsare, animate dal potere me-
raviglioso di artifici che fanno assottigliare e ispessire, attraver-
so uno spazio e una percezione del tempo che si spande nel sa-
lone del borghese Edmondo e nella città in attesa della rivolta,
permette di tracciare le linee di numerosi movimenti che ci cat-

2) Esemplare l'ambiguità di **Belle de Jour** da questo punto di vista.

turano nel punto che impedisce ogni partenza. Non vi possono es-
sere altri luoghi dove andare quando non potersi fermare signifi-
ca mettere capo alla soglia che introduce al deserto o al labirinto.
Non c'è niente da aspettare quando è già successo tutto. La sto-
ria sprofonda nel mito dell'eterno ritorno allo schermo-spioncino
del carcere-universo ermeticamente chiuso dove ciò che incombe
rende sgradevole persino la memoria che ne hanno quelli che lo
abitano: Simón avvinazzati e Walkirie scollacciate che ne fanno
la riprova, senza via di uscita, già finiti nel sepolcro ancor prima
che la bandiera gialla dell'epidemia li avverta timorosamente del-
la fine.

Buñuel non è né un primitivo nè un esploratore sprovveduto di
zone poco inclini a farsi visitare senza rischio e impunemente. La
sua è un'ingenuità di cui bisognerebbe sempre diffidare. Comun-
que, non diversamente da ciò che avviene nella mentalità arcaica,
in lui natura e metafora, simbolo e realtà, sembrano coesistere.
Ma con una differenza: che in lui ogni simbolo e ogni metafora
debbono la loro validità, la loro efficacia e la loro potenza al fat-
to che corrispondono o si trovano in sintonia con una realtà molto
più ampia di cui costituiscono i primi dati e i primi processi a di-
sposizione. Una casa o un palazzo di pietra, per esempio, vengo-
no offerti all'attenzione dello spettatore prima di tutto con tutte
le caratteristiche inderogabili della loro sostanza e della loro for-
ma (un palazzo non è mai solo un palazzo; deve essere il palazzo
di qualcuno e deve trovarsi situato da qualche parte), ma sostanza
e forma acquistano tanto maggior valore quanto più attingono la
motivazione della loro scelta dal fatto che questa implica il rico-
noscimento della possibilità di rivelare per mezzo loro cose e ve-
rità che sono rimaste fino allora nascoste o sconosciute. Il cam-
mino che dobbiamo percorrere per approdare alle rivelazioni im-
minenti è perciò sempre tortuoso. Il cinema di Buñuel è essen-
zialmente il cinema dell'essenza dei rimedi, per cui, nella lo-
ro irrimediabilità, eventuali dimostrazioni o insegnamenti non ser-
virebbero a niente. La necessità che adesso scopriamo è allora
quella che fa arrecare a quel certo palazzo quel sovrappiù di senso
che non potevamo calcolare e che dipende, appunto, dai suoi ca-
ratteri di sovradeterminazione: in quanto un palazzo è anche un
luogo particolare in cui si sparge uno spazio privilegiato che può
permetterci di accedere al sacro e di inserirci nel tempo mitico.
Ciò che è inerente allo spazio e al tempo convenzionale, quello
della storia, risulta necessario, ma solo a un livello precedente a
quello che definisce più compiutamente il senso ultimo dell'ope-
razione complessiva; e questa risulta dall'introduzione del sogno
e del mito (il sogno collettivo) nella storia, dalla fusione delle ap-
parenze che ne elimina le divergenze. Mito e storia, realtà e so-
gno, contano pertanto ai suoi occhi in quanto le rispettive possi-
bilità di messa in evidenza e di attualizzazione sono suscettibili
di essere congiunte in un gesto o in una situazione, in un oggetto
e in un ambiente come in un personaggio, sia per quello che stan-
no a significare che per tutte quelle cose cui possono alludere e
che devono essere rivelate. In questo modo Buñuel si distacca da
ciò che viene normalmente preso per qualcosa di immediatamen-
te esperito ponendo le basi di una generalizzazione delle esperien-
ze degli uomini che si prolunga al di là delle loro concrete deter-
minazioni, di un paradigma sul quale leggere la nostra condizione
e il nostro destino, di tutta una serie di somiglianze e divergenze,
continuità e discontinuità. A seguito e in virtù di questa struttura
così composita che consente di non perdere di vista il presente
e nello stesso tempo di alludere ad accadimenti avvenuti « in quel
tempo », le nostre esperienze ricevono un orientamento nuovo in
quanto potenzialmente teso, al di là del presente e del già dato,
verso le ultime propaggini della memoria e della speranza, la su-
blimazione e il supporto ontologico impliciti nel sogno e nel mito.

Una volta stabilita questa fusione che possiede un maggior fasci-
no e maggiori capacità di suggestione, Buñuel si preoccupa di far
decrescere la realtà del mito, isolandola in vista dell'annuncio di
una verità finalmente sgombra di tutti i risvolti metafisici e spi-
ritualistici, singolarmente presa sul terreno rigorosamente mon-
dano, storico e sociale. Per cambiare il mondo e la società e ope-
rare nella storia per modificare il suo corso, anche quando ap-
pare irrimediabilmente bloccato, secondo Buñuel, non si può fare
a meno di fare i conti con il sogno, il mito e l'irrazionale. In que-
sto senso egli è una specie di mistico che tende alla conoscenza
interamente libera da quegli elementi che la rivestono e che di-
pendono dall'illusione, dalle mistificazioni e dai falsi valori. L'im-
maginazione diventa fonte di conoscenza e l'accesso al colmo del
profano, cioè il vero e il reale, richiede la bancarotta del sacro.
L'aspetto mitologico, ma sarebbe meglio dire mitico, della storia e
delle esperienze umane così generalizzate vale solo come caratte-
rizzazione della dimensione iperpsicologica e ipersociologica della
storia che in forza di questa acquista maggior potere di suggestio-
ne, condizione necessaria per ogni ulteriore riflessione, e per que-
sto verso egli attua dapprima una identificazione tra mito e storia
come verifica esistenziale, una vicinanza estrema che associa sol-
tanto per poi separare e distinguere, grazie alla ricezione del mi-
to attraverso il filtro di un atteggiamento criticamente teso alla
sua riduzione.
Questo atteggiamento critico opera a partire dal dato della realtà
che viene collegato ad un sistema di significazioni; in seguito si
tratta di opporre questo sistema a quello temporaneamente messo
tra parentesi delle relazioni sociali. Al livello del linguaggio e del-
lo stile il senso prevalente è quello di una presa delle immagini
che non è mai omologa all'oggetto delle cose che esse rappresen-
tano. A quello ideologico il senso di questa operazione consiste
nel predisporre, instaurare o restaurare un alone numinoso attor-
no alle cose, alle situazioni, agli ambienti e ai personaggi compre-
se le loro funzioni per metterle meglio in evidenza; e in seguito
occorre eliminare questa dispersione nel mitico e nel numinoso,
farne tacere tutti gli echi e riaccostarsi al presente e al già-dato.
Non c'è dubbio che questa alternanza si risolve a favore dell'atteg-
giamento critico, ma questo è maggiormente diretto a colpire la
realtà piuttosto che i sogni che la evocano. Perchè « non si appro-
vano i sogni, li si sogna semplicemente » (Buñuel). E' ovvio che
un simile procedimento può essere perfettamente illustrato me-
diante l'artificio di un avvicendarsi di incantesimi e successivi ri-
svegli. **L'Angelo sterminatore** oltre che uno splendido film è anche
un'esegesi.

FRANCO FERRINI

EL ANGEL EXTERMINADOR; *r.*: Luis Buñuel; *sc.*: Luis Buñuel dal cinedramma di Buñuel e Luis Alcoriza « Los Naufragos de la Calle de la Providencia » a sua volta adattato da una commedia inedita di José Bergamin, « Los naufragos »; *f.*: Gabriel Figueroa; *scg.*: Jesus Bracho; *co.*: Somohano; *m.*: sonata di Paradisi, estratti da due « Te Deum » e da Scarlatti; *mo.*: Carlos Savage; *int.*: Silvia Pinal (*Letizia, la Walchiria*), Enrique Rembal (*Edmundo Nobile*), Jacqueline Andere (*Alicia Roc*), José Baviera (*Leandro*), Augusto Benedico (*il medico*), Luis Beristain (*Cristian*), Antonio Bravo (*Russell*), Claudio Brook (*Julio il maggiordomo*), Cesar del Campo (*Alvaro il colonnello*), Rosa Elena Durgel (*Silvia*), Lucy Gallardo (*Lucia, moglie di Edmundo*), Enrique Garcia Alvarez (*Roc*), Ofelia Guilmain (*Juana Avila*), Nadia Haro Oliva (*Ana*), Tito Junco (*Raul*), Xavier Loya (*Francisco Avila*), Xavier Masse (*Eduardo*), Angel Merino (*cameriere*), Ofelia Montesco (*Beatriz*), Patricia Moran (*Rita*), Patricia Morelos (*Blanca*), Bertha Moss (*Leonora*); *pr.*: Gustavo Alatriste per Uninci e Films 59; *o.*: *Messico* 1962; *du. v. o.*: 95'; *d.*: Pac.

Oltre: l'uomo folle e il cinema siderale

> «Occorre saper perderci per qualche tempo, se vogliamo imparare qualche cosa da ciò che non siamo noi stessi».

Leggo: « **Nuove battaglie** ». E poi: « Dopo che Buddha fu morto, si continuò per secoli ad additare la sua ombra in una caverna — una immensa orribile ombra. Dio è morto: ma stando alla natura degli uomini, ci saranno forse ancora per millenni caverne nelle quali si additerà la sua ombra. E noi — noi dobbiamo vincere anche la sua ombra! ». **2001** ci parla (anche) della morte di Dio, della sua nuova morte, della sconfitta dell'ombra, e quindi della nuova luce. Il gesto michelangiolesco del vecchio che indica se stesso (la piastra razionalmente squadrata e irrazionalmente vagante **nello spazio**: piastra **umana**) è fonte di nuova luce, di nuova vita, è creazione dell'uomo nuovo figlio dell'uomo nel primo anno del terzo millennio — dopo l'anno in cui, trentatreenne, morirà crocifisso Adrian, il nuovo Faustus-Cristo figlio di Maria-Rosemary: anche quello di Polanski è un film sulla morte di Dio, e **2001** ne è il seguito.

Un uomo di teatro mi ha detto: « Ho nostalgia del quattromila ». Gli rispondo con parole ambigue: « Abbiamo lasciato la terra e ci siamo imbarcati sulla nave! Abbiamo tagliato i ponti alle nostre spalle — e non è tutto: abbiamo tagliato la terra dietro di noi. Ebbene, navicella! Guardati innanzi! Ai tuoi fianchi c'è l'oceano: è vero, non sempre muggisce, talvolta la sua distesa è come seta e oro e trasognamento della bontà. Ma verranno momenti in cui saprai che è infinito e che non c'è niente di più spaventevole dell'infinito. Oh, quel misero uccello che si è sentito libero e urta ora nelle pareti di questa gabbia! Guai se ti coglie la nostalgia della terra, come se là ci fosse stata più **libertà** — e non esiste più "terra" alcuna ». Quando, a due terzi del film, leggo: **« Giove e**

oltre l'infinito », sento di perdere l'equilibrio e di trovarmi a una svolta fondamentale — non solo del film. E allora o mi rifiuto di proseguire il viaggio o lo accetto totalmente: o condivido la dimensione dell'irrazionale — per raggiungere, oltre l'infinito, la nuova dimensione razionale-irrazionale, totale (dove non esiste più « terra » alcuna) — o la respingo. E la respinge, nel bene o nel male, chi sta coi piedi in terra, e vede nell'irrazionale una malattia, malati gli irrazionali. Ma « resterebbe in ultimo ancora aperto il grande problema, se è possibile **fare a meno** della malattia, anche per lo sviluppo della nostra virtù, e se specialmente la nostra sete di conoscenza e di autoconoscenza abbia tanto bisogno dell'anima malata quanto ne ha di quella sana: insomma, se l'esclusiva volontà di salute non sia pregiudizio, una viltà e forse un residuo della più squisita barbarie e arretratezza »: la salute, il razionale, è ciò che scoprono, all'« alba dell'uomo», le scimmie; ma da esse si svilupperà un uomo dotato solo di una razionalità « sterilizzata », un uomo a metà. Non a caso il film, diviso in tre parti da altrettanti titoli, non distingue l'episodio delle scimmie da quello di Clavius appartenendo entrambi « all'alba dell'uomo » (nuovo); così come non a caso il grande satellite artificiale rotante al ritmo di un valzer assomiglia alla grande ruota del Prater di Vienna (1), poichè è **contemporaneo** ad essa, appartiene alla sua stessa cultura: fra Prater e satellite, così come fra scimmie e uomini che toccano con mano la misteriosa piastra, non c'è « salto storico », quel salto che compiranno invece « 18 mesi più tardi », forse senza esserne coscienti, i due astronauti del « Discovery », questo lungo verme strisciante nello spazio. Ma, anche qui, il salto avviene non senza conflitti; perchè David Bowman riesca, deve superare alcune «prove », deve subire dei confronti. Egli non è solo sul « Discovery »; lo accompagnano cinque persone che dovranno tutte essere « superate »: i tre scienziati in ibernazione, Hal 9000 e Frank Poole. Quest'ultimo, in particolare, viene presentato sostanzialmente come un analogo del dr. Floyd. Le sequenze del dr. Floyd e certe annotazioni su Frank Poole sono in questo senso rivelatrici: da una parte, vediamo in azione una razionalità che usa i propri poteri per conquistare e reprimere, una razionalità che non prevede incognite — e ne resterà vittima; e parallelamente un cinema che si serve, con raffinata abilità, dei più consueti stereotipi del cinema fantascientifico made in USA: in Floyd si specchia il presente di una civiltà e di un cinema; dall'altra parte abbiamo Poole che, pur situandosi un passo avanti a Floyd (vedi il suo diverso rapporto televisivo con i familiari), si contrappone a David Bowman — l'uomo del futuro — per l'efficacia del suo corpo (fa ginnastica durante le pause) e l'efficienza della sua intelligenza operatoria (gioca a scacchi con Hal; David invece gli mostra i disegni che ha fatto: intelligenza artistica!) che ne fanno ancora un uomo attaccato al presente, non abbastanza sganciato dalla « terra », non pronto, o predisposto, a compiere il viaggio oltre l'infinito (lo compirà, ma precipitando **passivamente** nello spazio). L'uomo totale nascerà da un occhio, da un uomo curioso e inquieto, da un David Bowman che supera ciò che è per tendere verso ciò che dovrebbe essere,

(1) Nonchè alla Grande Ruota che adornava l'Esposizione Universale di Parigi del 1900, simbolo e atto di tede nel progresso.
Questa ruota-satellite è anche uno degli elementi erotici del film (**2001** é anche un grande film erotico). La penetrazione della navicella della « Pan American» (con le sue hostess e i suoi passeggeri così asettici) nel rettangolo centrale del satellite (altrettanto asetticamente abitato) ha un valore chiaramene sessuale: ma di una sessualità meccanica, degradata, "genitale", degna di una civiltà unidimensionale. Parallelamente, e in opposizione, sperimenteremo una sessualità "polimorficamente pervertita" (che prescinde dai genitali e coinvolge tutto il corpo — dello spettatore, tornato bambino a "giocare") nella penetrazione ottico-sonora che caratterizza la sequenza cosiddetta psichedelica: l'eros "oltre l'infinito". Da questo atto sessuale totale verrà concepito l'uomo nuovo.

verso ciò che può e che deve essere (il suo nome, biblico e michelangiolesco, e il suo cognome, Bow-man, uomo-arco, sono profetici).
Quando parlo di irrazionale alludo a quella tentazione dell'altro del diverso, che inquieta la cultura occidentale: nostalgia per l'unione originaria, ancestrale, aspirazione alla ricostruzione dell'armonia primitiva, forse, per noi occidentali, un'immagine dell'oriente, **mandala** junghiani o fiumi renoiriani (o **petits livres rouges**?...).
2001 è la storia di una grande mutazione. « E' un fatto curioso, osserva Jung, che della gente così dotata e intelligente come i cinesi non abbia mai prodotto quella cosa che noi chiamiamo **scienza**. La nostra scienza, comunque, è basata sulla causalità, e questa ultima è considerata verità assiomatica. Ciò che la ''Critica della Ragion Pura'' di Kant non ha saputo fare, è stato tuttavia compiuto dalla fisica moderna, vale a dire la messa in dubbio dell'assioma della causalità: noi ora sappiamo che tutte le leggi della natura non sono altro che delle verità statistiche, costrette perciò ad ammettere delle eccezioni. (...) Ogni processo subisce delle interferenze parziali e totali da parte del caso, e ciò in misura tale che un regolare corso di eventi, rispettoso della legge, forma quasi un'eccezione in circostanze naturali. La mentalità cinese, quale io la vedo all'opera nell' ''I King'', sembra invece preoccuparsi esclusivamente dell'aspetto accidentale degli eventi. (...) In natura non si trovano neppure due cristalli esattamente uguali, quantunque siano palesemente esagonali. La loro forma **reale** tuttavia sembra sollecitare il saggio cinese ben più di quella ideale (...) ». E Nietzsche aggiunge: « Non siamo ancora approdati oltre l'immagine, dietro l'immagine »; « Causa ed effetto: probabilmente non è mai esistita una tale dualità — in verità davanti a noi c'è un **continuum**, di cui isoliamo un paio di frammenti »; ma « un intelletto che vedesse causa ed effetto come un **continuum**, — non come il risultato arbitrario di una divisione e di uno smembramento, — vedrebbe il flusso dell'accadere, rigetterebbe il concetto di causa ed effetto e ogni condizionamento ». Intelletto del **continuum** (del cerchio e della spirale, vedremo) è David; per autoaffermarsi deve liberarsi del suo, e nostro, presente, non tanto di Floyd o di Poole quanto di Hal 9000, razionalità pura, esemplare, divina incapace di commettere « errori umani ». Hal è, nell'economia del film, un dio vendicativo, dall'Occhio onnipresente, che vede l'uomo peccare e lo giudica, emettendo immutabili verdetti. Ma l'uomo, stavolta non si pente; se ripete il gesto di Abramo, offrendo il corpo di Isacco-Poole al dio Hal, non ne ripeterà il senso, poichè le braccia tese in segno d'offerta devono essere liberate per violare il sacro tabernacolo, per aprire, con gesto sacrilego e liberatorio, la porta stretta che conduce nei luoghi proibiti dove avverrà l'uccisione di Dio. Dio regredisce con dolore: torna uomo, bambino, scimmia. David si ribella, progredisce: il gesto supremo porta questo nuovo Ulisse oltre le colonne d'Ercole di uno spazio-tempo **solo** razionale; con occhi infantili — sensibili al nuovo — vede, sperimenta, vive la Grande Avventura: discesa all'Ade o/e nel ventre della madre, scoperta o/e creazione di universi spermatici dove — nel passato o/e nel futuro — assistiamo alla creazione dell'universo o/e a quella di un feto umano. Dall'avventura, esperienza esemplare, si esce ricreati: non esistono più tempo e spazio, passato e futuro, macrocosmi e microcosmi; una mente umana può andare oltre queste divisioni; visitare nuove terre, scoprire, inventare, creare ancora; David sa che la differenza fra Dio e l'uomo, ormai, è che Dio si muove entro i limiti dell'infinito, l'uomo può andare oltre l'infinito. Da quel nucleo originale che intravediamo a più riprese, fra le onde di luce che invadono lo schermo, galassia, centro della terra, atomo o spermatazoo che sia, nasce, per opera dell'uomo, l'uomo nuovo, dotato d'intelligenza « divina », divinamente umana... Il gesto sacrificale di Abramo era contro l'uomo per

Dio; quello di David è per l'uomo contro Dio. E come è ribaltato — in questa antibibbia — il gesto di Abramo, così è ribaltato quello di Adamo: la mano ricevente del primo uomo, nel giudizio universale michelangiolesco, prendeva vita da Dio; quella, analogamente tesa, dell'ultimo uomo della stirpe adamica — il Vecchio dal volto orientale —, dà vita, crea tramite una lastra umana — la nuova argilla? — l'uomo totale, il primo uomo della nuova stirpe.
Che di aspirazione alla totalità si tratti, me lo conferma il fatto che Kubrick componga il proprio film attorno alla figura madre (mandalica, ancora) del **cerchio:** circolare la sagoma dei pianeti e del sole, circolare il satellite artificiale e il valzer che ne accompagna i dolci movimenti rotatori, circolare l'interno della nave spaziale dove si muove con grazia umoristica l'hostess, circolare anche l'interno del « Discovery », e così di seguito, fino alla circolarità della placenta-pianeta che contiene il nuovo uomo, feto con gli occhi aperti, occhi che si muovono, che cercano, occhi intelligenti, occhi circolari... Il cerchio è divenire, azione, continuità: è negazione della morte. Quello di **2001**, poi, è un cerchio che allarga il proprio movimento, è una **spirale**. Non si ha la sensazione, quando si passa dall'episodio delle scimmie a quello di Clavius, da quello di Clavius a quello del « Discovery », da questo al viaggio oltre l'infinito, e quindi al rapido succedersi di quattro età dell'uomo, di percorrere vertiginosamente, e perdendo la nozione della consequenzialità (chi non si smarrisce nel tentativo di seguire la storia di **2001**?), una spirale, prima in avanti e poi, rapidissimamente, all'indietro, tornando finalmente, nell'ultima inquadratura, al nucleo centrale dal quale si era partiti (ma arricchiti di quel nuovo elemento, di quell'uomo nuovo nato dal movimento)? **2001** è più di un film planetario, è un film galattico.
2001 è un film comico. Come film totale, che ambisce a coprire il **continuum** delle esperienze umane, non può tirarsi indietro di fronte alla contraddizione che sarebbe — per un film « equilibrato » — introdurre una **dimensione abnorme**: ma poichè questo film non vuol essere equilibrato, lo vuol essere in un senso superiore, era indispensabile, già al livello della progettazione teorica, prevedere la dimensione comica. Che poi si è magnificamente incarnata, sicchè ora non si esaurisce nella funzione strutturale, ma riesce ad essere godibile in quanto tale: essa è a un tempo elemento di equilibrio e di squilibrio, di deviazione e di armonia. E', oltretutto, una dimensione salutare: l'umorismo, quando arriva a evidenziare i modellini, i giocattoli, dietro i miliardi che il film è costato, mi sembra un'alta forma di serenità! « L'amabile bestia uomo pare perdere il suo buon umore ogni qualvolta pensa bene: essa diventa ''seria''! E ''dove c'è riso e allegrezza, il pensare non vale un bel nulla'', così suona il pregiudizio di questa bestia nera contro ogni ''gaia scienza'' ».
2001 è un film ottimistico. Il suo opposto è l'altro (e unico) vero film settantamillimetrico, **Play Time**: lì il passaggio dal caos al cosmo al caos avveniva sotto il segno della tragedia, il tempo di divertimento era tempo di morte; qui la cosmogonia avviene sotto il segno della più alta fiducia, della più profonda gioia. **2001** è un film vitale: ci parla della vita e la crea in sala, nel corso della visione, perchè è un film allegro. E vitalizzare, ridare allo spettatore il senso della propria individualità **fisica**, non è l'ultima delle ragioni per cui si fanno, si continuano a fare, delle opere. **2001** è un film che diverte e **stupisce** (non è Brecht che lo diceva?).
2001 è un film sul cinema e sull'atteggiamento spettatoriale. Racconta la storia dell'occhio e delle sue metamorfosi: occhio fosforescente della tigre, occhio che scruta il cielo della scimmia, occhio spento di Floyd, occhio fisso di Hal, occhio acceso di David, occhio colorato di David, occhio monocromo di David, occhio rotante del nuovo Adamo; e cineocchio di Kubrick, e infine occhio

spettatoriale. I campi **totali** sono aperti perchè lo spettatore, sviluppando le proprie tensioni profonde, possa **giocarvi** inseguendo immagini (e suoni) in libertà: anche questo è « new american cinema », cinema **overground.** Godard diceva, di un film: « Non si tratta più di realtà o di finzione, né dell'una che supera l'altra. Si tratta di ben altro. Di che? Delle stelle, forse, e degli uomini che amano guardare le stelle e sognare ». E Cocteau: « l'evasione non ha niente a che fare con la vera poesia. E' l'**invasione** che conta »; « l'**invasione,** l'ipnosi collettiva di un pubblico che non svegliamo e che spingiamo a sprofondare in se stesso »; « poichè, come diceva Goethe, è stringendosi contro se stessi che si rischia di incontrare delle anime fraterne ». E a Cocteau fanno coro Artaud, Breton, Buñuel: l'immaginazione sola rende conto di ciò che **può essere.** Recuperando la dimensione del fantastico, **2001** fonda la possibilità di un nuovo cinema « autoritario », schermico, fatto d'immagini piene, nette, definitive, di scelte senza equivoci, eppure ricche di sensi ambigui. In questo è l'ottimismo anche cinematografico di Kubrick: il nuovo spettatore cinematografico (che forse non è « un altro » rispetto a quello attuale, ma semplicemente **l'altro** che si nasconde dietro di esso, il suo partner represso) **può** farsi catturare dal fascino dello schermo, lasciarsi andare, e sognare. Poichè se l'armonia di **2001** è solo schermica, un «sogno», il film ci pone anche, direttamente, un interrogativo: se l'armonia **totale** non passi per il sogno; se l'immagine « trascendente », cosiddetta straniata, il cinema di idee, non dia un'armonia ancora troppo « ideale », razionale, platonica, cioè parziale; se il recupero dell'irrazionale, del fantastico, dell'immaginario, dell'onirico — che al cinema deve passare per lo schermo — non renda conto di mete più ambiziose e « stellari ». Se si mira alla totalità, insomma, l'immagine autoritaria avrà di nuovo un senso. Allora il cinema, l'arte, sarà di nuovo gioco, allora sarà un bel «perdersi» quello di chi guarda con occhi infantili gli infantili effetti psichedelici o i colori smagliati che invadono lo schermo. Nello splendore del 70 mm. ritroviamo i modellini e i trucchi di Méliès, i colori di Walt Disney, come in **Partner** e in **Made in U.S.A.** Lo spettatore di **2001** deve essere **anche** lo spettatore primitivo, dagli occhi puliti; cioè: desideroso di scoprire, pronto alla sorpresa, privo di preconcetti, di moralismi, di censure castranti; cioè ancora: **intelligente**, come lo spettatore che conduce per mano Rossellini lungo lo strano itinerario che porta dai frati del **Francesco** al luminoso volto di Irene (in quell'autentico film « cinese » che è **Europa '51**) alla scimmia di **India** (cioè, ancora, alle soglie dell'oriente — visto con occhi occidentali, naturalmente).

2001 è un'odissea: un film epico. E' una cosmogonia: un film mitico. Ma, poichè il suo tempo non è statico, immobile, bensì è un tempo di rigenerazione, un tempo creativo, il tempo del divenire, diremo che **2001** è anche un grande film sull'idea della storia. E', soprattutto, queste tre cose insieme. Poichè solo nella nuova epica dell'uomo mitico-storico, totale, è dato intravedere l'uomo del futuro, del terzo millennio. (Mito e storia, i due opposti, erano già inscindibilmente uniti nel **Prato di Bezhin,** un sublime film di fantascienza...).

2001 è un film religioso e mistico; per meglio dire, è un film sulla religione e sul misticismo. Ne recupera l'essenza, quella che **ci** serve, per ritrovare — e superare — la felicità di Omero, della nostra infanzia greca, quando non gli dèi creavano gli uomini ma gli uomini creavano gli dèi. « ... Forse essa [la religione] potrebbe essere stata il curioso espediente, perchè un giorno singoli uomini possano godere l'intero autoappagamento di un dio e tutta la sua forza di autoredenzione. Sì! E' lecito chiedere se, senza quella scuola e quella preistoria religiosa, l'uomo avrebbe imparato a sentir fame e sete **di se stesso** e a saziarsi e colmarsi di **sé.** Non dovette Prometeo in un primo momento **supporre erroneamente** d'aver **rubato** la luce e pagarne il fio, per giungere infine a scoprire che era stato lui **nella sua brama di luce** a creare la luce, e che non soltanto l'uomo, ma anche il **dio** era stato opera delle **sue** mani e argilla nelle sue mani? ».

2001, partendo dal mito (l'alba dell'uomo) e passando dalla storia (l'uomo — americano e sovietico! — al colmo delle sue conquiste tecnico-scientifiche), ci porta oltre il mito e la storia, e senza ricorrere a Dio.

« ... "Dio è morto! Dio resta morto! E noi lo abbiamo ucciso! Come ci consoleremo noi, gli assassini di tutti gli assassini? Quanto di più sacro e di più possente il mondo possedeva fino ad oggi, si è dissanguato sotto i nostri coltelli; chi detergerà da noi questo sangue? Con quale acqua potremmo noi lavarci? Quali riti espiatòri, quali giochi sacri dovremo noi inventare? Non è troppo grande, per noi, la grandezza di questa azione? Non dobbiamo noi stessi diventare dèi, per apparire almeno degni di essa? Non ci fu mai un'azione più grande: tutti coloro che verranno dopo di noi apparterranno, in virtù di questa azione, ad una storia più alta di quanto mai siano state le storie fino ad oggi!". A questo punto il folle uomo tacque, e **rivolse** di nuovo lo sguardo sui suoi ascoltatori: anch'essi tacevano e lo guardavano stupiti. Finalmente gettò a terra la sua lanterna che andò in frantumi e si spense. "Vengo troppo presto — proseguì — non è ancora il mio tempo. Questo enorme avvenimento è ancora per strada e sta facendo il suo cammino: non è ancora arrivato fino alle orecchie degli uomini. Fulmine e tuono vogliono tempo, il lume delle costellazioni vuole tempo, le azioni vogliono tempo, anche dopo essere state compiute, perchè siano vedute e ascoltate. Quest'azione è ancor sempre più lontana da loro delle più lontane costellazioni: **eppure son loro che l'hanno compiuta!** " ... ».

2001 è il film di un uomo orgoglioso e moderno. E' un film apocalittico, come l'ultimo cortometraggio di Straub, uomo orgoglioso e moderno anche lui; e la strada che indica è quella di un cinema **siderale**, intravisto nelle stelle di **Stromboli,** nel miracolo e nella « vita » di **Ordet,** nel jet di **Simón del desierto,** nella notte che chiude **Play Time,** nel sole rosso di **Dillinger è morto,** nell'alba del **Bräutigam,** nel conflitto planetario fra Eros e Thanatos di **Trasferimento di modulazione,** nella palpitazione comune di macro e microcosmi di **The Art of Vision,** ecc. ecc. Di fronte a un tale spettacolo, che va oltre il cinema, il problema è: siamo all'altezza di questi uomini che pensano ormai in termini di futuro? Quanti di noi sono pronti a fare il grande salto? Chi resterà indietro? Chi è già, irrimediabilmene, indietro? (2).

ADRIANO APRA'

(2) Citazioni da Friedrich Nietzsche, "La gaia scienza", libri III e IV, edizione Adelphi; Carl Gustav Jung, prefazione a "I King", ed. Astrolabio; Jen-Luc Godard, "Au-delà des étoiles" (recensione di **Bitter Victory** di Nicholas Ray), "Cahiers du cinéma" n. 79, gennaio 1958; Jean Cocteau, "Entretiens autour du cinématographe" (a cura di André Fraigneau), ed. André Bonne, 1951, e risposta a un'inchiesta, "Le livre blanc du cinéma", pubblicata nel n. 149, maggio 1960, della rivista "La Table Ronde".

2000 e una notte

> L'oscurità si era fatta più intensa e solo il luminoso riflettersi nelle acque della bianca cortina tesa dinanzi a noi la rischiarava ormai. Una moltitudine di uccelli giganteschi, di un livido color bianco, si alzava a volo incessantemente di dietro a noi per battere, appena ci vedevano, in ritirata, gridando il sempiterno *Tekeli-li*. Nu-nu ebbe, a quelle grida, un movimento sul fondo del battello, e come noi lo toccammo scoprimmo che aveva reso l'ultimo respiro. Fu allora che la nostra imbarcazione si precipitò nella morsa della cateratta dove si era spalancato un abisso per riceverci. Ma ecco sporgere sul nostro cammino una figura umana dal volto velato, di proporzioni assai più grandi che ogni altro abitatore della terra. E il colore era il bianco perfetto della neve.
>
> Edgar Allan Poe (1)

Fear and Desire.

Agli occhi di Stanley Kubrick l'uomo esiste soprattutto in virtù del suo potere di modificare indefinitamente se stesso e l'ambiente in cui vive. Fa parte infatti delle sue strutture e delle sue facoltà la prerogativa di superarsi continuamente, di andare sempre al di là di se stesso, di non essere mai uguale a ciò che lo fa essere ciò che è, di non essere separabile, insomma, da quell'irrequietezza che si esprime nel ritmo convulso con cui respira, così diversamente da tutti gli altri animali, che non conoscono così l'angoscia e il desiderio del progresso. E' in ragione di questa estrema tensione e di questa continua attesa che ci è dato ritrovare l'uomo anche là dove non è ancora, oppure nella seducente ipotesi di ciò che non lo è più. Ciò che vive e ciò che è morto, ciò che è desto e ciò che giace sopito in noi, ciò che è giovane e ciò che è vecchio, non sono la stessa cosa, è vero, ma in un certo modo sono uniti, e quindi posti in lotta. E' per questo che possiamo sospettare ciò che si annuncia alla fine di diventare soltanto ciò che forse è sempre stato. Ma su questa continuità non dovremmo troppo confidare.

La verità è che se qualcosa ci collega alla scimmia, se la scimmia è una parte della nostra vita, se accanto al progenitore c'è già l'erede, se presso di noi ci sono i nostri figli, allora l'uomo non fugge solo il proprio passato, ma fugge anche da se stesso. Tanto più affascinante potrebbe apparire la velocità di questa fuga, al di là di ogni suo andamento lineare, quanto più saprebbe forse far cessare in noi qualcosa che sarebbe stato meglio non fosse mai stato. Ci vuole la più grande forza per accettare tutto questo. E' l'alba dell'uomo a volere tutto uguale a se stessa. Ma l'uomo che forse non è ancora nato, nei tratti non vissuti del proprio corpo e della propria vita, già si sente mancare il fiato e deve fare l'esperienza della propria morte, per l'ultima volta.

E' nell'affrontare la morte e la notte che Kubrick serve la causa della vita e della liberazione.

I dannati della Terra. La disarmonia totale.

Dall'inizio all'inizio, dalla scimmia all'homo faber, dall'osso vibrato come una mazza all'astronave che volteggia nello spazio: dall'alba dell'uomo all'alba dell'uomo. Siamo sempre agli inizi di qualcosa che si prolunga in tutto il film, ma in particolare in questa prima parte che appare come divisa in due lunghi capitoli introdotti da un improvviso salto nel tempo che ci fa passare dalle immagini remotissime di ieri a quelle più soddisfacenti del domani a

1) Il brano citato è la chiusa della **Relazione di Arthur Gordon Pym da Nantucket**

noi così vicino. Ma questi due diversi ordini di tempo, nella loro gradualità, non costituiscono due entità separate tra loro, come del resto non sono separate le scimmie dagli astronauti. Tutto sta a sottolinearlo. Infatti ciò che interessa Kubrick, a questo livello, non è l'opposizione tra l'uomo di ieri e quello di oggi (o di domani), ma quella tra l'uomo (o il suo progenitore) e gli altri animali. Nel rispetto del confronto che promuove, il film deve essere molto verosimile in quanto si tratta di ricostruire qualcosa, prima di tutto, e di ripercorrerla, non già d'inventarla completamente. E' proprio per questa sua verosimiglianza che non possiamo limitarci ad ammirarne il potenziale di artificio. Già ne dubitavamo, ma adesso dobbiamo credere ai nostri occhi e ai nostri sensi: è come se la macchina da presa si fosse trasformata in una macchina del tempo. Basta metterla in azione, senza più farneticarne, per essere gettati e avvolti nelle spire del viaggio più pericoloso. Sono le immagini del nostro passato di antichissimi abitatori di questo pianeta quelle che ci vengono restituite con un effetto di realismo che non lascia determinare con certezza il senso della perturbazione provocata in noi. Come si sa, le immagini vanno sempre al di là di se stesse. Non si tratta quindi di limitarsi, inoffensivamente, a guardare il paesaggio e ad ascoltare il suono del vento. Nell'atto del guardare e del sentire dobbiamo affrontare echi e fremiti che, come le foreste disseccate sul limitare del deserto, devono essere rimasti misteriosamente impressi nella nostra memoria. La prima impressione è quella di un mondo ostile e seducente. Le cose più fantastiche sono anche le più verosimili ed è per questo che la lotta col leopardo oltre che conturbarci profondamente ci spaventa da morire. Evidentemente per l'animale deve essere tutto molto più facile e assai poco angoscioso. Il leopardo non ha bisogno di nessuna mutazione per sopravvivere in quanto già dispone di potenti unghie e di denti affilatissimi, inoltre può vedere nel buio e prodursi in salti prodigiosi. Sono le altre creature più indifese, invece, le scimmie, ad aver bisogno di novità assolute in ragione del fatto che non hanno niente di speciale, del tutto prive di quell'invulnerabilità che la natura sembra aver voluto concedere agli altri animali. E così l'infanzia dell'umanità, per il fatto di essere appena agli inizi, non è per questo meno tremenda.

Ma è la loro intelligenza a restituire le scimmie ad una sorta di bontà della natura, per via delle loro facoltà di applicazione nel sostituirsi a tutti gli altri doni che non hanno. Essa diventa l'unico criterio di selezione, e come delle mutazioni minime hanno luogo presso le scimmie, l'intelligenza stessa deve sottoporsi a quelle modificazioni dalle quali dipende la loro superiorità, sempre confrontata, di volta in volta, all'ostilità e al commercio con l'ambiente circostante. Le sue applicazioni diventano man mano sempre più complicate e in breve porteranno, nel tempo che trapassa, incalcolabilmente, attraverso le soglie dischiuse dai millenni e dai fondu, alla scoperta dello strumento di lavorazione e alle prime forme di cooperazione sociale, fino alla nascita del sodalizio Kubrick-Clarke.

Ma questo continuo sforzo di massimo adeguamento alle rispettive realtà che di volta in volta si offrono non coincide mai con il ritrovamento, o l'instaurazione, di nessuna forma di durevole armonia. Lo stesso attrezzo lo vediamo nascere dapprima come arma, quasi che la presa di possesso del mondo non possa già fare a meno del corredo della sua forza distruttiva. Forza che ci viene mostrata in tutta la sua brutalità quando vediamo una scimmia cadere sotto i colpi di altre scimmie. Tutto è incominciato. Già sappiamo che da ora in poi progresso e violenza che lo presiede procederanno di pari passo, in questa storia, la nostra, quella che ci è dato conoscere, e così siamo arrivati fino a noi.

Ma non basta un inizio o il suo prolungamento, per quanto resistente, a condannare un intero universo ad essere coerente, in tut-

ti i suoi sbocchi, con le sole premesse di uno dei suoi punti. Non c'è niente di nuovo sotto il sole, ma intanto non lo vediamo mai calare due volte nello stesso posto. E' così che quella che pare una disarmonia sempre crescente nella sua immutabilità è costretta a sdoppiarsi continuamente per riprodurre se stessa, dopo essersi allontanata da un terreno singolo per altri che sono sempre diversi, dal deserto della preistoria allo spazio cosmico che forse promette di richiamarsi a qualcosa d'altro. Non è che questa condizione già accenni a scomparire, ma dalle sue singole determinazioni nascono nuove domande, nuove richieste e nuove disposizioni a nuovi cambiamenti.

Già qualcosa avevamo visto cambiare nella novità assoluta della scoperta del monolito nero. Le scimmie sono entrate in contatto con questa presenza inquietante e misteriosa e ne sono uscite profondamente mutate. Non sarebbe giusto dire che il monolito ha portato il segreto dell'attrezzo e del suo impiego. Questo di per sé, senza la luce e il consiglio dell'intelligenza, non avrebbe potuto essere afferrato. Infatti senza questa facoltà intrinseca di comprendere e trasformare il mondo (che la presenza del monolito concorre a rendere più visibile) anche l'incontro fatale con esso non sarebbe servito a niente. Ciò che conta è il solo fatto che le scimmie sembrano aver tratto l'opportunità del cambiamento introdotto dall'incontro che così si è stabilito.

E' nella congiunzione col monolito nero che si opera maggiormente la saldatura tra questa prima parte del film e quelle che verranno in seguito, nella fusione permanente di due elementi eterogenei, ma non estranei l'uno all'altro, il verosimile e il fantastico, la metafora e il realismo, il documentario e la finzione. Ma al di là di questa scelta estetica vi sono ben altre ragioni per osservare questa continuità e questa integrazione. Esse dipendono dall'ideologia, e stanno a mostrarci, dapprima tutta l'evidenza del rapporto che collega storicamente la clava all'astronave, e in seguito la possibilità del capovolgimento di questa direzione sinora incolume. E lo stesso montaggio associativo che collega le due immagini, in quanto aspetti salienti della creatività umana non disgiunta dalle sue applicazioni a livello della violenza, attenuando l'effetto di un salto troppo bruscamente compiuto nel tempo, instaurando una verità (quella della continuità resa tutta esteriore), le apre nuove prospettive. L'alba dell'uomo continua e già annuncia un nuovo spazio in cui consumare un intero ciclo di monotonia, di grigiore e di uniformità. Si tratta di esaurirlo completamente, dandogli il fondo, per arrivare in vista della notte. Il senso di ogni odissea è quello di operare un distacco e di far parte di un ritorno.

Il disagio della civiltà. La falsa armonia.

Ciò che viene saltato di proposito: l'oggi, l'adesso. Già non siamo più qui. Dopo avere fatto l'esperienza sensibile di chi accede al mistero svelato del proprio passato, ancestrale e malevolo, ci muoviamo adesso verso il futuro cui si era già fatta una prima allusione. Ma forse l'impressione di questo nuovo orientamento è solo fittizia. Non è che non ci stiamo muovendo, ma questo movimento di per sé non è capace di introdurre qualcosa di veramente nuovo. Sono solo i tratti più esteriori del nuovo che vengono mantenuti o tollerati, attraverso i quali si passa dalla crudezza della scena precedente (l'uccisione senza mistero della scimmia) alla sensazione pericolosamente gioiosa che accompagna la nostra attenzione rivolta alle curiose evoluzioni che astronavi e basi spaziali compiono nello spazio che circonda la Terra e la Luna. Tutto questo viene in un certo modo rafforzato dalle musiche di Johann Strauss che servono ad assecondarne il volteggiare con tutta la prova del loro potere di comunicazione dell'aspetto esteticamente godibile delle creazioni uma-

ne, operando così una potente astrazione da tutto quello che si era visto in precedenza.

Si ha la sensazione immediata di vivere nel domani, ma questo domani non è di gran lunga preferibile al presente. Infatti di queste immagini del futuro nessuno potrebbe dubitare, come di quelle che verranno subito dopo, tanto sono vere già da adesso, nell'abitudine e nel processo di solo invecchiamento del già dato di cui senza dubbio fanno parte. Questo non è che l'aspetto più credibile e verosimile del futuro, assolutamente privo di ogni autentica attrattiva ad eccezione di quella che dipende dalla sua fin da ora perfetta disponibilità. Esso non è affatto il portatore del nuovo e del diverso, ma unicamente il persecutore di ciò di cui vorremmo liberarci. Anziché sparare contro gli orologi (2), ne osserva ritmi e scadenze; per questo non può piacerci troppo a lungo; anzi già incomincia a dispiacerci sempre di più, a misura che nel suo procedere regolarmente lascia scoprire tutta la falsità dell'armonia che sembrava volerci consegnare. E' dall'accumularsi dei piccoli dettagli che deriva la necessità del riconoscimento che invita alla prudenza e al sospetto con cui sospendiamo ogni inattuabile entusiasmo.

La trasmissione televisiva che sta osservando il Dottor Heywood Floyd comprende una serie di immagini che provengono dalla Terra, e le immagini, che si iscrivono in questo registro di doloroso disinganno, la dicono più lunga di qualsiasi altro commento sullo stato attuale della nostra società e della Terra. Domani è sempre troppo presto. Bisognerà andare ancora più in là, in cerca del nuovo. Ma intanto questo futuro continua a parlare in noi, oltre che col linguaggio della pubblicità. Si tratta di lasciarlo fare per approfittare, in vista della sua inversione, dell'esaurimento che già lo consuma. La figlioletta che vuole un telefono o una scimmietta per il suo compleanno, la mamma che è andata a fare compere, Rachele indaffarata nel bagno, la violenza asettica dell'incontro di judo; sono tutte immagini e notizie che ci pervengono dalla televisione e dal video-telefono, e che non possono essere assolutamente confuse con quelle che forse sarebbe stato lecito aspettarsi. La sola idea di modernità non basta a eliminare il senso di ciò che fa invecchiare maggiormente il presente che si afferma nell'atto stesso della sua conservazione nel tempo. Perciò viene voglia di disinteressarsi di tutto questo. Magari possiamo tirare il fiato per la meraviglia e lo stupore, ma questi derivano soltanto dalla scoperta insospettata della mancanza di ogni sorpresa. Ed è inoltre proprio fino a questo punto che la storia non è ancora compiutamente una storia, dato il suo carattere finora prevalentemente documentario. Non ci è dato nemmeno appassionarci alle vicende di un eroe che non esiste. Infatti il Dottor Floyd è solo un viaggiatore.

Ma incomincia a diventare un esploratore (qualcosa di più quindi rispetto a chi compie unicamente un viaggio) quando incomincia a parlare della missione che l'attende, quando il mistero di Clavius, introdotto durante la conversazione col Dottor Smislov, ci fa immergere nel vivo corpo dell'avventura che Kubrick ci racconta, e il fascino che ne emana ci provoca una prima sensazione di curiosità che già appare carica di promesse da mantenere. Si tratterà ora, pertanto, di non perdere di vista il Dottor Floyd, investito della duplice missione di recarsi su Clavius per farci scaldare alla fiamma viva di un destino estraneo da far consumare in noi.

Il mistero di Clavius: ecco finalmente un punto di partenza. Una volta che lo si è prescelto si voltano le spalle all'aspetto più documentario del film (privo di autentiche sorprese) e ci si raccomanda a quello più confacente alla funzione del racconto (non separabile da esso, però) così gravido di conseguenze. Ed è proprio sulla base che si trova sulla Luna, dalla quale nessuno risponde ai messaggi che gli vengono inviati, indifferente persino ai segnali

2) Come ricorda Walter Benjamin in **Angelus Novus**, per fare del ricordo uno strumento di liberazione e rompere con la continuità della storia.

di un'astronave in pericolo, che ricaviamo nuovi argomenti per una maggiore partecipazione all'avventura che sta per cominciare. Ma intanto l'avvio che insorge in vista della sua continuazione non può fare a meno di fornirci nuovi elementi di riflessione sul futuro in cui siamo andati a finire. Insomma, anche nel domani, veniamo a sapere, l'uomo non è esente dal pericolo e coltiva segrete occupazioni e minacciosi silenzi che non sono certo in disaccordo col regime di fredda e falsa armonia che traspare dalla conversazione che si svolge nel riserbo agghiacciante del salone dell'Hotel Hilton del 2000, itinerante nello spazio, sempre coniugato secondo i modi di un tempo presente solo esasperato. Spazio tempo non ancora indagato dalla storia in cui però si indovinano nuove procedure di mistificazione. E il Consiglio Nazionale dell'Astronautica cui prende parte il Dottor Floyd ne costituisce la riprova, nuovo corollario che si aggiunge alla progressione di una logica che si preoccupa soltanto di conservare, nell'osservanza di un progetto che non deve essere nemmeno messo in discussione.

La scoperta che è avvenuta vicino al cratere Tycho, nel luogo dove è stata rinvenuta la prima testimonianza dell'esistenza di altri esseri che vivono nel cosmo, deve essere perciò gelosamente custodita, e nulla deve trapelarne, per evitare pericolosi fattori di «choc culturale e disorientamento sociale». Per questo bisognerà propinarne a poco a poco la notizia, non senza i dovuti controlli e gli opportuni accorgimenti, fatti di condizionamento e di manipolazione delle masse, per tema di vedere minacciato, altrimenti, l'ordine esistente.

Come nella prima parte del film è quando la situazione di disarmonia maggiormente si mostra, o lascia scoprire tutta la contraddittorietà di quella apparente, che si fa sentire l'esigenza del nuovo e del diverso. E' in ragione di questa astuzia del desiderio che arriviamo al secondo incontro col monolito nero. Gli astronauti lo raggiungono e gli si fanno intorno, e noi sentiamo risuonare nelle nostre orecchie una specie di canto (l'oratorio di György Lygety), canto o suono che viene fatto tacere dall'emissione potentissima che improvvisamente viene lanciata dal monolito nero, puntata verso Giove, e che ha l'effetto di far vacillare tutti gli uomini. Assistiamo così ad una totale messa in crisi, nel momento in cui ogni forma precariamente conseguita di solidarietà e di vicinanza si spalanca nel baratro che separa tutte le cose nel confronto con Giove, nuovo punto dello spazio che, appena additato, sa far cessare tutte le cose che ci erano sembrate spiacevoli, dall'assurdo impasto di razionalismo (lo spettacolo delle meraviglie della tecnica e delle sue creazioni) e di spiritualismo (il canto fortemente contrastato in sintonia con gli abiti di tecnici e scienziati, più simili a quelli di tanti preti devoti agli idoli telecomandati) a tutte le altre verità finalmente cancellate.

Operare tutto questo è in potere del monolito nero e del suo fortissimo segnale, venuto ad avvertirci della liberazione che si è compiuta, e nello stesso tempo, per renderla definitiva e più sicura, della necessità che annuncia di qualcosa di sempre diverso. Poichè chi entra in contatto con esso, scimmia o scienziato che sia, trova davanti a sé tanto una meta che un nuovo punto di partenza. Il fatto è che un nuovo mistero e un nuovo appello a disvelarlo accompagnano sempre la sua comparsa. E questo mistero e questo appello si aggiungono a quelli che così apertamente conseguiscono verità che hanno riacquistato la facoltà di parlare in noi dopo essere state finalmente messe a tacere.

La morbida macchina. La disarmonia prima dell'armonia.

Kubrick non risparmia mai lo spettatore, e in questa forma di sgarbo consiste il senso più vero del rispetto che gli osserva, con una pazienza e una meticolosità che possono persino apparire ossessi-

ve, nei loro soprassalti e nei loro contorcimenti, volute secondarie e riprese degli stessi motivi. E' la storia che ci viene raccontata l'autentico eroe del film. Per cui non dobbiamo provare nessuna irritazione quando ci troviamo davanti a passaggi così bruschi da sembrare quasi inspiegabili. Nessuna fatica dunque, e nessuna esitazione nel liberarci del Dottor Floyd (lo vedremo riapparire solo una volta su di uno schermo televisivo) e di tutti gli altri scienziati. Questi, come le hostess protettive che vegliano sul conforto dei viaggi e delle singole tappe, sanno già tutto a memoria, e mostrano la loro incapacità ad immaginare qualcosa di diverso persino nei gesti che ripetono meccanicamente, sbocconcellando lo spazio dell'itinerario che li trasporta dove si scompone la pretesa che hanno di trovarsi sempre al proprio posto. Nessun nuovo orientamento possiamo perciò ricevere da loro, se non quello cui fa indirettamente allusione la loro mancanza di attitudine a soddisfare la curiosità che pare animare sia noi che loro, ma che saranno altri invece a tenere desta e soddisfare in noi. Occorre soppiantare questi partner inoffensivi e inoltrarsi liberamente nel vuoto di una avventura da riempire con i nuovi compiti dei nuovi personaggi.

Da queste separazioni e dai congiungimenti che le seguono nasce la necessità di vedere il film con una continua sensazione di disagio che dipende dalla spoliazione progressiva che subisce lo spettatore, attraverso la quale qualcosa viene sempre lasciato alle spalle, e qualcosa non deve essere mai perso di vista, qualcosa che non conosciamo ancora e che pure si trova davanti a noi. Ma spoliazione non è che un modo di dire, dato il suo procedere con una costruzione operante alla luce di ciò che viene fatto rovinare di continuo. E già da ora l'oggetto del nostro viaggio è il pianeta più luminoso: Giove. Diciotto mesi più tardi, appena il tempo necessario per un'inattesa superfetazione, nello spazio in cui concepire la lotta che deve avervi luogo, sul Discovery I e nell'ignoto, contro l'ignoto e per l'ignoto.

All'inizio, in attesa di future scoperte, incominciamo col fare amicizia con i membri dell'equipaggio. Ma stranamente il primo incontro è assai poco caloroso e non consente alcuna identificazione immediata con loro. Gli occupanti del Discovery ci vengono presentati attraverso una trasmissione televisiva cui essi stessi stanno assistendo e dalle risposte che danno dal video alle domande dell'intervistatore della Terra. Tutto questo avviene in modo completamente distanziato e il senso profondo che se ne ricava è quello di una non possibile raggelata partecipazione. I più freddi certamente sono i tre scienziati che sono stati ibernati, Kimball, Hunter e Kaminsky, ma anche gli altri, Frank Poole e David Bowman, non possono certo contribuire ad appagare la nostra voglia di rivolgerci a qualcuno da sentire finalmente vicino, nella solitudine di quello spazio vuoto che intimorisce e scoraggia chiunque voglia affrontarlo da solo.

Il personaggio più umano e più interessante potrebbe sembrare Hal, l'ultimo degli elaboratori della serie 9000, dunque sempre una macchina benchè sovrumana, se non fosse per il fatto che fra i tre si è stabilito un rapporto molto particolare, curiosamente imperniato sull'equilibrio perfetto che (provvisoriamente) condividono uomini e macchine in quanto essi si incontrano a metà strada: le relazioni di David e di Frank con Hal diventano quasi personali perchè l'uomo in un'epoca più fortemente influenzata dalla tecnica deve avere più disciplina e più controllo, diventando così più vicino o simile a una macchina, mentre questa inversamente, per comunicare con lui e allargare il suo orizzonte, deve diventare più umana ed essere modellata sulle sue caratteristiche (cosa che traspare anche dall'aspetto della navicella spaziale che porta il Dottor Floyd su Clavius, enorme faccione dagli occhi fosforescenti o rossa Sfinge d'acciaio). E' per queste ragioni che Frank gioca a scacchi con Hal, perdendo la partita, e che David gli mostra i suoi schiz-

zi ricevendo in cambio un apprezzamento che l'incoraggia per il solo fatto che proviene dal giudizio di una mente che non può mai sbagliare. Molto più eccitante di qualsiasi altra meraviglia del Discovery I (il cui fattore emotivo è attenuato dalla contaminazione con altre immagini che vengono dalla Terra, come quelle dei genitori di Frank, in occasione del suo compleanno che riafferma la sua schiavitù — e quella dell'uomo —, come quella della figlioletta di Floyd, al tempo che passa angosciosamente e allo spazio che li rende così distanti), appare la natura di questo rapporto. Per cui sottolineare o mettere in evidenza la precarietà di quest'armonia data per apparente significa confutare un intero progetto di futuro verso il quale sembriamo essere tesi ineluttabilmente, per quanto insicuri, e nello stesso tempo spazzar via tutto il fascino che può emanarne, dopo averne ricreato tutto il potenziale di affascinamento, perchè Kubrick osa combattere sempre sullo stesso terreno del suo avversario, servendosi e rovesciandogli contro le sue stesse armi. Cosa che di per sé significa porsi in termini di chiara rivendicazione di un futuro completamente diverso, dopo avere tenuto conto di quello più attuale e disponibile, in contraddizione con questo e operante contro di lui. Ecco il campo e la linea di demarcazione dello scontro che sta per avvenire tra Hal e David.

I rapporti fra i due sono molto più precisati di quelli con Frank (David addirittura compare per la prima volta attraverso una soggettiva di Hal quasi fosse una sua emanazione o il necessario complemento) per mettere meglio in risalto il doloroso riconoscimento del tradimento che li separa, opponendo drammaticamente l'uno all'altro, quando giunge il momento in cui si dividono i loro destini e i loro compiti fatali, nella comune osservanza del periplo da compiere dell'avventura che li aspira nel gorgo del rischio cui sottomettere sia Frank, privo di una sua effettiva determinazione al di fuori di quella che lo fa sparire, che Hal, il nemico forse più temibile perchè dalla lotta con lui si esce sì vincitori, ma anche trasformati, secondo il corso di ciò che sta per verificarsi. Bisogna affrontare quest'avventura e questa lotta che si prepara in assoluta libertà. Frank non può esserci d'aiuto nella sua concretezza. David invece può finalmente passare per qualcosa di più astratto, come per esempio un eroe. Alla stessa natura della sua statura eroica sembra partecipare anche il nome che rivela in un'immagine o in un gioco di parole il carattere del personaggio, sin dall'inizio, senza possibilità di conversione. David Bowman, tutto teso verso il concretamento di ciò che può essere, non è come il suo amico di cui sappiamo molte più cose, conoscendo i suoi genitori, la sua casa, le sue abitudini, parte delle sue preoccupazioni etc. Di David invece niente: per questo egli può essere preso per l'uomo astratto persino da se stesso e dal compito assegnatogli, per rivolgersi a un altro se stesso, indefinitamente, all'interno del proseguimento di un fine da raggiungere a sua insaputa. E come i bulloni esplosivi che lo scagliano all'interno del Discovery I, la sua ansia di mutazioni e di una scoperta prima che l'attende costituisce la molla del suo agire e del suo essere fedele a ciò che non può essere previsto e calcolato. Il suo non è un sapere a memoria. Egli persegue una vera e propria epopea della conoscenza che già trionfa in noi a partire dai suoi primi tentativi di adempimento. Hal invece mira essenzialmente a conservare solo ciò che già esiste, e se stesso in primo luogo, avido di vita da succhiare e di morte da provocare non appena ci si mostra in grado di rivoltarglisi. Meglio si mostra il carattere del « tradimento » di Hal non appena ci si sofferma sul fatto che egli rimane continuamente fedele agli scopi per i quali è stato concepito e ormai si concepisce, sovraccarico degli attributi che definiscono di norma un dio, fatti di onniveggenza, di onnipotenza e di onniscienza che egli spartisce col proprio fratello oscuro che giace sulla Terra. Ma com'è possibile tutto questo, questa discriminazione così simile a quella con

cui si afferma il monoteismo? David non sa nulla mentre invece Hal sa tutto. Ma David può tutto mentre invece Hal può solo una parte di un agire che gli sfugge sempre di più. Non a caso David si trova solo temporaneamente a bordo del Discovery I, teatro di una prima scoperta o agnizione che prelude ad un'altra serie di riconoscimenti, primo fra tutti quello con cui si avvede della non più perfetta obbedienza di Hal ai suoi comandi. Si tratta perciò di prendere la decisione in comune di escluderlo dal gioco. Ma Hal, che ha messo nel frattempo alla prova, attraverso la tentazione offerta dalla falsa pista di un'avaria che non esiste, il grado di fedeltà stabilito dalla natura dei suoi compagni, stranamente diversi nel perdurare del gioco che li afferra, già da ora può ben sapere che non può farsi nessuna illusione sulla sua effettiva consistenza. Poichè sono stati gli uomini a dare prova per primi di autonomia rispetto alle sue segrete macchinazioni. E' la loro convivenza armoniosa che potrebbe essere esposta al soffio di una suggestione che promana da qualcosa di diverso e di ignoto e che è possibile incontrare nel corso del viaggio in cui sono coinvolti, partendo dall'ipotesi che la scoperta di un'altra vita possibile nel cosmo possa diventare inevitabilmente fattore di conseguenze irreparabili e di straordinarie mutazioni. E' in vista di questa evenienza che David potrebbe maggiormente sentirsi portato a disfarsi dell'albero della conoscenza per scegliere quello più promettente della vita da liberare totalmente. Bisogna che Hal impedisca tutto questo, e un controllo spietato da esercitare, temibilmente, diventa necessario per salvaguardare la sua incolumità e quella del mondo cui vorrebbe appartenere ancora a lungo. Controllo che incomincia a dare i suoi frutti quando osservando i movimenti delle labbra dei suoi compagni diffidenti Hal accede alla scoperta che già si va tramando contro di lui per impedirgli di nuocere ancora. Tutto questo viene vissuto dallo spettatore attraverso una soggettiva di Hal, che così si realizza in una totale identificazione con lo spettatore. E in questo modo prende corpo la forma più alta di convivenza e di complicità tra l'uomo e la macchina proprio nel momento in cui la precaria armonia precedente pare già scossa dal conflitto che sta per scoppiare più violentemente, sino al punto da investire direttamente lo spettatore. Perchè indiscutibilmente, e attraverso la noncuranza delle convenzioni, il film di Kubrick, da una parte conferma le inesauribili possibilità del cinema, e dall'altra queste non vengono praticate mai a scapito dello spettatore. Infatti se dei riconoscimenti infondati possono essere stabiliti, ciò avviene solo per metterli in crisi in seguito. Ed è per questo che nel momento in cui si realizza l'identificazione più ambigua sopraggiunge un intervallo, vero momento interno alla narrazione e al dramma che vi si svolge, che oltre a dividere ancora una volta il film in tanti capitoletti come se fossero singole tappe della sua (e della nostra) evoluzione, mette in evidenza la distanza che ci separa, per fortuna, dalla macchina, e da noi stessi, distanza dalla quale partire lanciati verso nuove incursioni e nuovi scontri.

E' durante uno di questi scontri che si lascia vedere il carattere mitico della lotta con Hal. La lotta di David col Goliath della scienza e del sapere a memoria è come quella, infatti, che di norma compie l'eroe con il drago o altra creatura messa a sorvegliare lo ingresso della caverna in cui giacciono sprofondati tesori o segreti da rendere afferrabili solo a prezzo della vita e della ragione di chi arrischia. Ed è propriamente in virtù di questa ambigua appartenenza alla sfera del mito, che David potrà conseguire la vittoria dell'uomo contro il sapere e il potere sovrumani del nemico che congiura contro di lui. Ma questo non vuol dire che sia stata la macchina a derogare dai suoi compiti; è l'uomo che si ribella e mette in causa un intero universo da cui egli stesso ha deciso di liberarsi. Non si tratta pertanto di liberarsi solo di un nemico potente e meccanica. Non a caso la tattica seguita da David, che

mira a colpire Hal nei suoi centri vitali, non fa altro che metterne
alla luce le caratteristiche più umane e personali, nel momento in
cui Hal, vittima esemplare che soccombe ai colpi che gli vengono
inferti, sente tutte le forze della sua memoria e del suo raziocinio
che gli sfuggono, e prova autenticamente il senso della paura e
dell'angoscia di chi sta per affrontare la morte, rese esteriori me-
diante il linguaggio inarticolato che lo accomuna alle scimmie, e
quindi all'uomo. E' un intero universo e un'intera sua direzione
quella che viene meno con la fine di Hal, guardiano e incarnazio-
ne del pensiero esistente e del corso del progresso che è andato
maturando sin dall'inizio. Ma questa soppressione e questa fine
già alludono alla nascita e alla scoperta di qualcosa che è di nuo-
vo diverso, ciò che sta per attendere David, luminosamente dedito
all'esaurimento del compito che gli è proprio, eroe vicario della
nostra voglia di vedere ciò che non abbiamo ancora visto e di pro-
vare ciò che non abbiamo mai provato prima d'ora.

Ed è ancora su questa via tortuosamente distruttiva che inseguia-
mo la morte e la spoliazione, in vista di una nuova vita e di un ul-
timo perfezionamento. Non a caso la nostra meta è Giove, già mae-
stro presso i Greci di metamorfosi e di trasformazioni. Il nome di
alcuni dei suoi satelliti, Io e Europa, ancora conserva il ricordo
che tramanda il segreto di quanto è accaduto, e che potrebbe ac-
cadere di nuovo. L'Io-satellite è anche l'Io-pianeta, cioè general-
mente « errante » alla ricerca di se stesso e della propria indivi-
duazione.

Spartacus novus. Dopo la tragedia, nascita dell'armonia.

E' in quest'ultima parte che lo spettatore afferra totalmente il sen-
so generale del film e dell'ingente sovraccarico che affetta la na-
vigazione perigliosa degli astronauti, e che gli dona senza dubbio
tutto il suo prestigio. Da una parte la navigazione libera l'uomo al-
l'incertezza della sorte, e dall'altra questa lo espone al rischio to-
tale di cui ogni imbarco non è che una tappa, singolarmente pre-
sa nel risucchio di un'avventura che deride ogni nostra pretesa al-
la verità di una fissità da interrompere. E' l'idea di qualcosa come
un limite che non può essere tollerata, e una volta ammessala, es-
sa vale solo per recarle oltraggio, nell'atto in cui lo si sorpassa.
Varcare continuamente dei limiti e trasgredire alla regola di una
condizione di articolata fissità; ecco il senso della divisione in
capitoli del film, odissea nello spazio profuso dal tempo disuguale
di un viaggio scandito secondo diversità che gli si adattano per so-
la forza di auto-negazione.

Se le prime due parti erano in un certo senso divise tra un solido
impianto documentario e il persistere di una storia da portare avan-
ti, capace pertanto di tenere desta l'attenzione dello spettatore nel-
l'unità dialettica di stupore (e disinganno) e aspettativa, cosa che
di per sé già opera o stabilisce un confronto tra ciò che è e ciò
che potrebbe essere, reso visibile dalla presenza del monolito ne-
ro che si affaccia nei momenti culminanti dell'azione, come una
specie di staffetta dell'ignoto e del possibile, con quest'ultima ci
troviamo davanti a qualcosa che rifiuta ogni limitazione, nell'inte-
grità della sua caduta libera nell'orbita interamente circolare di un
film così concentrico. Essa sfugge a qualsiasi limitazione e si pro-
lunga nell'infinito, e oltre l'infinito che percorre per lasciarsi alle
spalle persino la stessa procedura dell'attraversamento. Come di-
ce Borges, l'idea di infinito corrompe tutte le altre, anche quella di
infinito. Per cui affermarla vuol dire già andare oltre. E' durante la
folle corsa di David, che la pura percezione del fantastico spalanca
intorno a noi il vuoto di ciò che viene cancellato, e in cui va de-
positandosi il contenuto e la forma di una meraviglia e di una ver-
tigine contro le quali vanno a schiacciarsi e ad assottigliarsi il tem-
po e lo spazio dei nostri schemi ormai completamente sbriciolati.

Già ce n'eravamo accorti, ma adesso quest'idea acquista tanto più
forza: Kubrick cerca sempre di evitare che qualcosa di importan-
te nel film venga detto nei dialoghi o comunicato direttamente al-
la razionalità dello spettatore. Preoccupandosi di tradurre le cose
più cruciali in termini di attualizzazione resa visibile, trattandosi di
trasfondere qualcosa in termini di azione, egli rifugge tutte le bar-
riere culturali che ci opprimono, e in primo luogo lo spettatore, fi-
nalmente messo di fronte a se stesso e alle proprie emozioni.
Come succede a David, il viaggio che egli compie nell'« infinito
turbolento » funge da iniziazione, e serve a prepararlo (e con lui
lo spettatore) al pieno apprezzamento di ciò che sta per accadere.
Il fatto che nulla ci venga detto o fatto sapere ci costringe ad una
attenzione non disgiunta da una emozione profonda che ci fanno
sentire veramente spaesati, « divertiti », e quindi pronti a nuove
prove. Dopo aver portato alle estreme conseguenze, e aver sotto-
posto a consunzione ed esaurimento, la vecchia razionalità che a-
gonizza nei meandri del cervello di Hal, nel fumo e nel vapore di
una soppressione liberatrice, Kubrick ci fa piombare nel Mael-
strom in cui si annuncia l'inaugurazione o il ripristino della nuova.
Non bisogna avere paura di questa caduta e di questa ascensione,
di questo capovolgimento. Le navi dei folli raggiungono sempre la
propria meta. Come queste, la nuova razionalità non sopporta nes-
suna divisione o discrepanza. Anche l'idea di un porto cui commi-
surarne il tragitto deve esserle estranea. Essa naviga ora in una
totalità che afferra senza spargimenti di opposizioni tra ciò che è
conscio e ciò che non lo è, tra ciò che è razionale e ciò che è ir-
razionale, tra ciò che è reale e ciò che è fantastico, tra ciò che è
realmente attuale e ciò che è solo libero gioco d'anticipazione. E'
attraverso questa esperienza di viaggio della formazione che trova
finalmente la sua conclusione il periodo di noviziato millenario che
ha visto l'umanità alle prese con se stessa e le sue forme di schia-
vitù, nel quadro generale delle opposizioni e delle divisioni scongiu-
rate dalla vicinanza con la nuova meta e la nuova tappa. Questo
viaggio fantastico avviene mediante una soggettiva di David (salvo
alcune immagini del suo occhio diverso per il solo fatto di vedere
ciò che è diverso, grande e rosso, giallo, azzurrino, spalancato e
dilatato nello sforzo di resistere alla sua stessa debolezza), e al
di là della vicinanza con lui, esso ha il potere di afferrarci per con-
durci dove non eravamo mai stati (se non nei nostri sogni) e do-
ve vorremmo un giorno ritornare, al di là dello spazio e del tempo,
neutralizzati nella loro qualità di potenze oppressive, oppure nel
continuum, in uno degli universi paralleli che sono arredati con la
quintessenza delle nostre esperienze quotidiane, e di cui non ab-
biamo esperienza diretta, se non attraverso il verificarsi del **warp**
o distorsione spazio-temporale. E chi viene scaraventato in uno di
questi universi contigui al nostro può persino ritrovarvi se stesso.
Cosa che succede a David, che in uno stato d'animo di estatico
rapimento continua il suo pellegrinaggio, dopo avere vinto l'ostili-
tà di Hal, l'arconte che vigila per impedire la liberazione dell'uomo
dai vincoli terreni, ostilità che deve essere vinta in nome di quel-
l'ansia di redenzione che l'accomuna a quella che si esercitava nel-
l'esplorazione dei sette palazzi celesti, e anzi, attraverso le sette
sfere celesti (tale è il numero dei sei astri più il monolito nero
e dei corpi cristallini sospesi nel vuoto che vediamo durante il
viaggio), generalmente meta, oltre che di questo visitatore, dei mi-
stici visionari.

Ed è proprio nell'ultimo di questi palazzi che David deve essere en-
trato, quando lo vediamo fare capolino dalla capsula e aggirarsi in
uno dei suoi appartamenti, prima di trovarsi il cammino sbarrato
da uno specchio. Ma lo specchio, come ricorda Bioy Casares, non
è che un mezzo abominevole di moltiplicazione dell'umanità. E gli
fa eco Stevenson, che osserva che lo specchio "ricorda gli anni, e
i peccati e le follie" del passato. Infatti lo specchio che David in-

contra nel suo passaggio gli restituisce solamente l'immagine del proprio sfinimento e i segni della sua pesantezza, e il rumore della sua respirazione, oltre che a mettere in risalto il carattere pericolante della sua stessa vita, serve a riaffermare il rapporto che lo collega ancora alle scimmie, nell'irriconoscibilità dei loro sforzi di sopravvivenza. Ma l'agonia che sta per mettere fine a questa vita, evidente nei suoi ultimi sussulti, non è che uno dei diversi conati della nuova che sta per concretarsi attraverso successive incarnazioni. Esaurendo le forze che gli sono rimaste, nella permanenza in questa stanza incredibile, in cui trapassa il tempo che sfugge dalla porta lasciata socchiusa, l'ospite finalmente divenuto maturo continua l'esplorazione che sta per condurlo in vista del segreto che gli si rivela con un altro se stesso (della cui oggettività non possiamo dubitare).

Esiste una tradizione secondo la quale ogni uomo ha un doppio, come dice Gérard de Nerval, e quando lo vediamo allora vuol dire che la morte è prossima. E infatti da questo punto in poi non vedremo più David, sicuramente perito, per quanto la sua vita continui nei numerosi **avatar** con i quali si congiunge. Il primo di questi gli si presenta sotto le forme di un vecchio così stremato e inadatto al punto da trovare difficoltà anche nel compiere piccolissimi gesti primordiali, il mangiare e il bere. Un bicchiere che cade al suolo dal quale trapela la luce provoca un gesto di raccolta, lentissimo, ed è seguendo questo movimento che scorgiamo sul letto l'ultimo dei suoi "io", e che pare già morente, vecchissimo e fetale, vestito in modo da alludere a quella specie di fratello mistico che gli orientali chiamano "feruer", colto nel gesto con cui si stabilisce o ci si separa da qualcosa.

Fino a questo punto, nel massimo di ambiguità consentita dalla durata dell'immagine e del décor, siamo stati sottoposti a tutta una serie di riconoscimenti, capaci di far impallidire persino lo stupore della sopraggiunta scoperta del monolito nero che individuiamo ai piedi del letto dell'ultimo uomo, elemento di una nuova erigenda risoluzione. La macchina da presa gli si avvicina con un carrello in avanti e la sua forma nera va a coincidere per un attimo con lo schermo fattosi completamente buio, attraverso il quale passa lo sguardo dello spettatore, quando scorgiamo le luci di stelle lontanissime che si accendono e sorge l'immagine di tutto ciò che è andato maturando. L'uomo nuovo; nato da un atto di auto-creazione veramente perfezionistica in quanto frutto di vicissitudini interamente umane. Ecce homo

L'uomo nuovo è nato dalla fine di quello vecchio e non vi sono altri interventi che quello dell'uomo che separandosi da se stesso vi si congiunge più strettamente, nella continuità articolata della propria aspirazione continua alla perfezione e all'unità, alla cui presa di possesso sembra ancora una volta presiedere il monolito nero. E questo, come sottolinea Kubrick, non è che una soglia, prima di tutto, un passaggio, un orifizio da penetrare con l'ausilio dello strumento più diabolico e creativo: la macchina da presa.

Se c'è un creatore in questo film questi è solo Kubrick, e come tutti i grandi creatori questi si interessa più alla creatura che alla creazione stessa. Dio non può più essere con lui (o con noi); egli l'ha minacciato e scacciato da sé. E ancora una volta lo scontro avviene sul terreno del nemico, anche il più tradizionale.

Come Kubrick, alla maniera di tutti gli eroi vincitori delle loro prove, David è disceso dapprima in un mondo magico che rappresenta un grande pericolo per lui ed è stato coinvolto in una serie di avvenimenti terrificanti dai quali ritorna in qualche modo magnificato e trasformato, in quanto egli è diventato un altro essere. Il vero futuro è qui, l'unico che sia veramente desiderabile, a confronto con quello che ci è dato concepire con la razionalità che fa ancora parte di questo mondo e del futuro **"di prima"**. Razionalità che è stata sconfitta dapprima mediante l'eliminazione di Hal, e

che potendo essere rimasta intatta nella coscienza dello spettatore (che sopravvive ad Hal dopo essersi identificato con lui) deve essere sfidata e messa a tacere con le nuove prove che fanno parte dell'esperienza delle cose che avvengono durante l'ultima parte del viaggio di David, sino al punto in cui la visita in quel pazzesco palazzo lo apre a un'infinita serie di tempi e d'incarnazioni, assottigliamenti e ispessimenti, in una rete crescente di divergenze, convergenze e parallelismi, trama di eventi che si accostano, si biforcano, si tagliano e s'ignorano fino alla comprensione di tutte le possibilità. E' in questa trama di tempi, che si dischiude continuamente verso innumerevoli futuri, che bisogna sceglierne uno. E in uno di questi ci succede di diventare l'uomo nuovo, immagine piena di armonia e di erotismo totale, immagine della perfetta sintesi di tutte le opposizioni che hanno lacerato l'uomo in precedenza, immagine in cui prende corpo l'utopia positiva sorretta da un ideale concreto che fa sì che ciò che diventa perfetto, ogni cosa matura, voglia prima morire. E' da questa morte che si sviluppa la liberazione, la vita e l'intelligenza, tutti risultati di un divenire dapprima insensibili a ciò che già esiste, cosa che, in linea di principio, è come la follia e la non-ragione. La vera odissea di Kubrick si compie attraverso « le dérèglement **de tous les sens** » ed essa avviene alla ricerca del nostro proprio corpo perduto, che riunisce maschio e femmina, soggetto e oggetto, vita e morte, non solo artista ma anche opera d'arte, non sogno ma ebbrezza, nella coincidenza di tutti gli opposti che consente persino di ritrovare il padre nel figlio e viceversa, nella comunicazione con tutto l'universo. Quindi l'uomo nuovo non conosce dei limiti ma ne trabocca. E la morte dell'uomo vecchio è anche la morte di Dio (resa visibile nell'ambiguità del gesto del « fiat » contemporanea all'ultimo atto del morire), e la morte di Dio lo impegna a superarsi ancora una volta nello sfrenarsi di tutte le sue illimitate energie che possono liberare l'uomo nuovo dall'uomo realmente esistente, sotto il quale oltre che dissimulato, è anche soffocato. E il suo sforzo va inteso in una direzione che tende a mettere in luce non solo le forze latenti e invisibili, ma anche incoscienti, in quanto non sono direttamente oggetto del pensiero, e che giocano a fondo, tuttavia, sotto altre apparenze, nella società e nella storia. **Per Kubrick non si tratta di giustificare razionalmente (e politicamente) queste forze ma di riabilitarle, almeno per ora**, per liberare tutti i tratti dell'uomo servile, dell'uomo oggetto di una qualsiasi oppressione e soggetto a una qualsiasi forma di cattiva coscienza, compresa la cattiva coscienza da cui deriva la volontà di rendere spiegabile e comprensibile ciò che non può ancora esserlo.

L'immagine dell'uomo nuovo, mostruoso ed estatico, sfuggente e così attraente, non è altro che quella che potrebbero immaginare uomini abbastanza convinti della propria volontà di affermarsi nell'innocenza del desiderio. E' in questa immagine della tensione del desiderio liberato dal bisogno, e dalla lotta paziente per liberarsi, nella presa di possesso sempre più impaziente di una libertà strappata nell'istante della sua soddisfazione, che ogni uomo può fare fin d'ora l'esperienza sensibile di ciò che egli diventa nell'atto in cui egli si nega e si supera. Il film perciò va oltre tutti i soggetti (anche quello di Clarke) che sono classificati e classificabili in base al solo portato della nostra coscienza, e che possono essere espressi con delle parole (in quest'ultima parte non ce n'è nemmeno una), attirando così lo spettatore a un livello più profondo della sua personalità, e questa risponde in modo più spontaneo e creativo nel penetrare attraverso tutte le fessure che vi si aprono, attraverso le quali far trapelare il segreto e il fascino di un **altro ordine possibile**. L'uomo nuovo è un enorme indovinello e il punto più alto di una parabola, nello stesso tempo, ma è anche la sua risoluzione e il suo concretamento, il cui tema è quello del viaggio che si compie nel tempo e nello spazio, vale a dire nel senso del

divenire, ed è questa causa recondita a vietare la menzione del suo nome. Questo è il modo ambiguo che Kubrick ha prescelto, in ciascun meandro del suo inarrestabile viaggio, giro in circolo o periplo dell'universo, e oltre l'universo. Ancora una volta l'immagine dell'uomo nuovo è un'immagine incompleta (tagliata dall'inquadratura) dell'universo che l'ha concepito, un'immagine da completare dell'ordine diverso che l'ha congetturata, o che l'ha ristabilita, o creduto di stabilire, nell'ordine primitivo e anticipatore dell'opera intera che allude finalmente a un futuro che già esiste in quanto gli viene impedito di esistere. Omettere sempre qualcosa è forse il modo più enfatico e affascinante di indicarla.

Lo stesso simbolismo numerico non serve nemmeno a decifrare il titolo: **2001**... Secondo la tradizione il 10 è il dispiegamento perfetto dell'uno ed ha il significato di un ciclo perfetto. 10 più 1 (e la stessa cosa vale per 2001) significa quindi solo l'inizio di un nuovo ciclo (3). **Ciclo** che è solo iniziato, con l'ultima immagine, e nel suo movimento di lentissima **rotazione.**

La gaia scienza.

Ogni film di fantascienza contiene almeno un prodigio che non sembra ammettere altra chiave che il simbolo e l'allucinazione, e poi, pienamente, li decifra mediante un singolo postulato fantastico, ma non soprannaturale, improbabile e impossibile. La « finzione organizzata » tipica della fantascienza (sia nel cinema che nella letteratura) apre mondi e solleva precarie certezze che un fatto logico e razionale giustifica e illustra, esponendoli all'intervento di un giudizio che li riduce e li sopprime. Potenzialmente essa tende a una vera e propria epopea della conoscenza. Per riannodare il filo di un discorso reale si costringe a passare attraverso la non-ragione e il non-senso, la notte e il caos. E' attraverso questi passaggi necessari nell'oscurità, che acquista maggior chiarezza e suggestione l'ostinato ritorno nel mondo sicuro della ragione e del senso pieno, nel rispetto dell'inserimento cui lo obbliga l'autorità di un ordine che non deve essere trasgredito. Il segno dell'organicità di questo procedimento modellato su quelle incursioni si manifesta non nel momento in cui l'oscurità e il mistero si rivelano come una specie di supporto divenuto indecente, ma nel liberarsi di una tensione che pone in conflitto due mondi alternativi con i due modi del significare che vi si compiono, attraverso la deviazione insistente dalla realtà, lo sviluppo aberrante e il concretamento indefinito dell'irrealtà. Le immagini così suscitate dovrebbero essere sempre troppo lente o troppo veloci, suscettibili di poter disporre del loro segreto manifestarsi senza tener conto di alcuna norma, di un alto e di un basso, di una destra e di una sinistra, perchè il tutto, dialetticamente e in piena autonomia, dovrebbe autodirigersi e autogovernarsi, secondo proprie leggi e scegliendo i propri orientamenti, esistere nello stesso istante e in tutti i luoghi, spazio illimitato che sprigiona in tutti i punti per distorsione, deformazione e sovradeterminazione, senza essere colpito da nessuna regola o criterio di leggibilità relativa capaci di ricollegarlo all'empirismo di una traduzione coerente con verità già acquisite.

I pericoli della creazione e dell'invenzione, completamente dedita all'esaurimento delle proprie possibilità lasciate a se stesse, maggiormente si mostrano nella difficoltà di sostenere con equilibrio consapevolezze diverse che si affermano e si cancellano, apparendo e scomparendo, affermando e rifiutando. Generalmente i film di fantascienza non se la sentono di affrontare questo rischio e cedono alla tentazione di concentrare tutti i loro sforzi e tutto il loro materiale osservabile in un unico punto o su di un unico piano, in vista di una sola risposta, di una spiegazione singolarmente univoca che mette a tacere tutti gli altri echi nel silenzio e nella piattezza della permanenza nel registro della realtà. Niente più allusioni, niente più ebbrezze, niente più congiure interne al materiale osservabile liberato nelle sue figure e nelle sue modulazioni da ogni appiattimento normativo, niente più flessibilità, niente più mobilità. E' la fine della contaminazione e dell'oscuramento che lascia impallidire l'interregno; dappertutto siamo nuovamente circondati da facili certezze ritagliate all'interno di steccati che stanno a regolare diversità, a disciplinare mutazioni e a prescrivere singole modalità di rigorosa appartenenza. L'epopea della conoscenza si trasforma nel trionfo del già noto e del già visto. Per i film di fantascienza il vero oggetto del sapere è il sapere a memoria.

E' per questo che essi hanno raggiunto livelli accettabili solo in quei casi in cui l'elemento oltraggiosamente fantastico già si piegava all'autorità e al potere della realtà, ricoprendo meccanicamente, con l'ausilio di una spiegazione e di una banale facoltà di comprensione, la dialettica tra il fantastico e il reale, il possibile e il già dato, il diverso e il quotidiano.

Ogni altra soluzione sarebbe troppo pericolosa. Essa diventa perciò l'oggetto di un interdetto consumato numerose volte che interviene a disperdere tutti gli effetti dell'impatto e del contrappunto, zittiti, ricacciati indietro, mascherati e riassorbiti nell'orbita dell'evoluzione di una ragione coerente solo con se stessa.

Addirittura vi sono dei film di fantascienza in cui l'azione si svolge sulla terra e in cui gli extraterrestri (l'unico elemento fantastico, però ridotto e compresso all'interno di un rapporto di tollerabile integrazione alla realtà) rassomigliano o si impadroniscono di esseri umani (**Invasion of the body-snatchers** di Donald Siegel o **Ultimatum alla Terra** di Robert Wise, etc.) In alcuni altri si assiste solo ad un ingrandimento dell'esistente che non implica però nessuna facoltà di vedere con occhi diversi, e con categorie diverse (quelli coi mostri: **Assalto alla terra** di Gordon Douglas p. es.). E' vero che nessuno prima di Kubrick ha avuto il tempo o i mezzi necessari per creare degli effetti visuali interessanti o per tentare di presentare in maniera diversa dei soggetti di fantascienza, ma questo apprezzamento non deve farci pensare che **2001: Odissea nello spazio** sia veramente un film di fantascienza.

Esso non lo è perchè lo scioglimento oltre al livello della narrazione avviene anche al livello dello stile. Come l'uomo nuovo si libera dell'uomo vecchio e sfinito che si era esaurito nello sforzo di assecondarne la venuta, così la nuova razionalità estatica che lo accompagna nasce dall'abolizione della vecchia. In **2001** noi assistiamo a una spoliazione e alla liberazione di qualcosa non più sopportabile ed ingombrante.

Valendosi della distinzione di Ambrose Bierce **2001** è **« novel »** (in cui il pensiero dello scrittore — o del regista — è legato alla probabilità come un cavallo domestico al palo, esso è una misera creatura, un mero cronista; può inventare i caratteri e l'intreccio, ma non deve immaginare alcunchè che non possa accadere) nelle prime due parti che sono tipicamente fantascientifiche, ed è invece **« romance »** (narrazione che non deve alcuna fedeltà al Dio delle Cose-Come-Sono, in cui lo scrittore — o il regista — può percorrere a piena volontà l'intero regno dell'immaginazione, libero, senza leggi, immune da morso o da redini) nell'ultima parte.

E infatti l'ultima parte di **2001** si separa dalle altre che la precedono in quanto questo film, oltre a tutto, e in essa, fa risolutamente i conti con se stesso, facendo in modo che il falso film all'interno del film vero non sia da meno dei modelli cui si ispira (ridicolizzandoli), e infittendo tutte le risorse di investimento puramente

3) « The Twenty-first Century does **not** begin tomorrow; it begins a year later, on 1 January 2001. Even though the calendar reads 2000 from midnight, the old century still has twelve months to run. Every hundred years we astronomers have to explain this all over again... » ARTHUR C. CLARKE: **Out of the Cradle, Endlessly Orbiting**, in **Great Science Fiction about Doctors**, Collier Books; N.Y.: 1963.

fantastico, cosa che consente di esprimere delle cose e di alludere a verità che se fossero espresse in altro modo (secondo la maniera dei film di fantascienza), con un'altra struttura, e in maniera concettualizzata, non avrebbero ottenuto lo stesso risultato, e sarebbero rimaste subito vittime delle limitazioni contro le quali avrebbero voluto insorgere. Poichè nessuna sensazione di straniamento e di distanziamento può essere ricercata e provocata senza una perturbazione che avvenga al livello della percezione e delle sue categorie, l'impossibilità di determinare con certezza il senso di queste perturbazioni è un elemento dello straniamento e del distanziamento assoluto provocato da **2001: Odissea nello spazio**, uno dei primi film girati sulla Terra da esseri di un altro pianeta o di un altro mondo, Alien Kubrick e pochi altri.

FRANCO FERRINI

2001: A SPACE ODYSSEY (2001: odissea nello spazio); *r.*: Stanley Kubrick; *sc.*: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke; *f.* (*superpanavision-70mm./metrocolor*): Geoffrey Unsworth; *f. add.*: John Alcott; *effetti speciali*: Stanley Kubrick; *consulenti per effetti speciali*: Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard; *scg.*: Tony Masters, Harry Lange, Ernie Archer; *arr.*: John Hoesli; *cost.*: Hardy Amies; *m.*: Aram Khachaturian («Gayaneh Ballet Suite»), György Ligeti («Atmospheres», «Requiem», «Lux Aeterna»), Johann Strauss («Il Danubio blu»), Richard Strauss («Così parlò Zarathustra»); *fon.*: Winston Ryder; *mo.*: Ray Lovejov; *int.*: Keir Dullea (*David Bowman*), Gary Lockwood (*Frank Poole*), William Sylvester (*Dr. Heywood Floyd*), Daniel Richter (*Moonwatcher*), Douglas Rain (*voce di Hal* 9000), Leonard Rossiter (*Smyslov*), Margaret Tyzack (*Elena*), Robert Beatty (*Halvorsen*), Sean Sullivan (*Michaels*), Frank Miller (*Mission Controller*), Penny Brahms (*Stewardess*), Alan Gifford (*il padre di Poole*), Edward Bishop, Glenn Beck, Edwina Carrol, Mike Lovell, Peter Delmar, Danny Grover, Brian Hawley; *pr.*: Stanley Kubrick per la MGM; *pr. ass.*: Victor Lyndon; *distr*: M.G.M.; *o.*: Gran Bretagna, 1965-1968; *dur.*: 141'.

Godard: personaggio, violenza, oggetto

... masculin féminin ... deux ou trois choses que je sais d'elle... ... week end ...

Scrivere partendo pretestualmente da questi tre film significa, semplicemente, intervenire ad un certo punto dello sviluppo temporale del discorso filmico di Godard; rilevare l'esigenza di chiarire alcuni fatti che si sono via via specificati e che possono rappresentare un tentativo di lettura delle "oeuvres complètes".

Il puntuale intervento sul singolo film esaspera quegli aspetti (negativi o positivi) sempre presenti in Godard sia pure a diversi gradi di ambiguità ed espressione; compromette l'intervento critico sulla base di quel minimo rinnovamento che ogni film svolge sulla falsariga di una superficiale attualità.

E' utile sottolineare che quella di Godard è una rappresentazione periodica, un rito, una continua esorcizzazione del "reale" per mezzo del cinema (condizionare il fluire indeterminato del tempo con un altro spazio: quello del cinema).

La proposta di lettura si articola su tre parametri che emergono sia dalla globalità dell'opera sia, con diversa incidenza, in questi tre film: il personaggio, la violenza, l'oggetto.

Il personaggio:

si è andato modificando a partire da un personaggio di tipo tradizionale (o "antiletterario") — **À bout de souffle, Vivre sa vie, Pierrot le fou** — in un personaggio tipizzato — **Une femme mariée, Masculin féminin** —; il processo di tipizzazione coincide con il passaggio da archi narrativi tradizionali (individuo, gesto, azione) a temi maggiormente relazionati a problemi di carattere "sociale" o "comportamentistico". Quindi non più un personaggio formulato a priori ma in qualche modo dedotto da una serie di possibilità. Tipizzare significa assumere come premessa un insieme di nozioni comuni (e un patrimonio di immagini) con i loro più o meno espliciti contenuti e significati "ideologici"; è il riemergere di premesse di tipo "tematico". Nel contempo l'assunzione di un personaggio tipizzato pone il problema del superamento dello schema tipologico dal quale emerge con il relativo superamento delle soluzioni, sedimentate e sintetizzate, nella schematicità del tipo.

La terza fase è il passaggio dal personaggio tipizzato al micro-gruppo — **La Chinoise** —; l'emergere dell'ipotesi del film a "tesi" che però si compromette con una diversa, e più regressiva, esigenza di **comprensione** che esula dalla disposizione tipicamente godardiana di aggredire il "reale", per ricadere negli stessi pregiudizi "storicistici" di un processo di acculturazione.

L'ultimo passaggio è il superamento del micro-gruppo e l'assunzione diretta del "reale", nella sua articolazione di rapporti comportamentistici: **Week End;** si può rilevare questa assunzione già in **Deux ou trois choses que je sais d'elle** dove si sovrappone ancora il personaggio tipizzato.

Sotto questo aspetto **Week End** lo si può pensare diviso in due parti: la prima tutta compresa in questa modificazione e la seconda che ha ancora come interprete il micro-gruppo, e dove viene affrontata, a livello di ipotesi "utopica", l'espressione politica della violenza (in **Les Carabiniers** era costatazione); l'ipotesi "utopica" in Godard (**Alphaville**) è carente, improbabile e consolatrice (...

le utopie consolano): non è più l'ipotesi che parte dall'immediato che si arricchisce, si complica e si contraddice con infinite mediazioni.

La violenza:

è uno degli elementi che condizionano maggiormente, dall'esterno, il cinema di Godard (non il solo, si potrebbe considerare in primo luogo la sua "antitesi": il "viaggio" verso la felicità), si distingue per il suo carattere nevrotico, per la mobilità che gli permette di mordere su ogni situazione ed offre la possibilità di una tensione continua con la "realtà" (una premessa di questo tipo chiarirebbe il rapporto osmotico Céline-Godard).

La violenza in Godard è un "mito" personale, ossessivo, che incrina, nei temi contingenti, la banalità delle sollecitazioni cronachistiche; lo sguardo cerca e si fissa sull'orrore: compare l'orizzonte dell'irrazionale, del dilacerante, del perturbante l'equilibrio dialettico. Orizzonte indifferente ad ogni equilibrio discorsivo, che si fonde a quello del fantastico: forme, entrambi, del rifiuto del convenzionale, esaltazione della tecnicità e ricerca degli estremi: momento finale di negazione e di sostanziale irrealtà.

La costante "violenza" si specifica a diversi livelli a partire dai più ovvi: gli oggetti della violenza (pistole, fucili, mitra, sangue, ferite), i moventi e i fini che determinano il puntuale intervento di questa costante (tortura, assassinio, attentato), o l'emergere dal "reale" di situazioni violente (la infinita serie degli incidenti e delle aggressioni).

Si ritrova la costanza nella diversità delle situazioni, nella ripetizione di queste funzioni il più delle volte permutabili.

L'oggetto:

tentativo di definire il "falso" oggetto: il film: immagine periodica del cinema che non ci aiuta nella comprensione del "senso" che esso ha per Godard; senso ambiguo, deluso, deludente, nei suoi gradi intermedi, continuamente rispecchiantisi l'un l'altro, da film a film; sempre da fare, continuamente distrutto e ricostruito.

Il cinema per Godard è un fatto sempre completamente espresso nel quale è assente la dilacerazione tra il "progetto" e l' "opera": lo scontro temporale fra il presente operativo e il passato progettuale; la verifica del presente nel passato.

Non si tratta della metodologia del "fare", assenza del "récit" eccetera, ma della sostanziale disponibilità, in qualche modo sgomentante, che sconfina nel patologico, ad una verifica filmica continua sollecitata in modo immediato dal "reale"; parafrasando Foucault: Godard legge il mondo per dimostrare il cinema.

Rimane aperto il problema di chiarire la "maniera" godardiana, non trasferita all'esterno, ma verificata internamente nel ripetersi continuo di costanti filmiche e strutturali (struttura monotipica) che si definiscono in uno spazio particolare: speculare, ossessivo. La ricodificazione compiuta da Godard della convenzione cinematografica si è continuamente ripetuta nel ripetersi di funzioni strutturali, in ogni film, come soluzione "standard" (livello medio della soluzione) di problemi sia linguistici che strutturali; linguistico-concezionali, inerenti alla ricodificazione della convenzione cinematografica: soluzione linguistica della inquadratura, della sequenza del tempo; strutturali: la "messa in struttura" delle funzioni interne. "Messa in struttura" evidenziata, ad esempio, dall'uso della didascalia, "parole di parole" che operano simultaneamente a due livelli, quello del "linguaggio" in cui continuano ad avere la loro "significazione" (anche se degradata), e quello del "metalinguaggio" in cui intervengono come elementi di super-significazione: frantumazione continua del discorso, falsa negazione del presente in una "poetica" tutta al presente. L'uso della didascalia non è legato (se non in modo particolare) a fattori di ordine propriamente linguistico (è di Godard la consapevolezza che la "realtà" sia troppo complicata per essere trasmessa oralmente), ma è soprattutto verifica di ipotesi in formazione: di una "messa in struttura" che tenta continuamente di cementare nel presente del continuo intervento filmico la fase progettuale a quella operativa.

Presentificazione temporale (il presente: tempo della descrizione) nella quale si evidenzia un parametro antropologico; il continuo riflettersi dell'uomo, dei suoi oggetti, delle sue azioni: l'attuarsi delle relazioni: uomo/azione, uomo/oggetto, uomo/"ambiente".

L' "ambiente" nel suo valore oggettuale si identifica completamente con la città; sullo scenario urbano, amorfo o connotante, si muove esistenzialmente l'uomo.

Il continuo relazionarsi di "ambiente"-città, uomo-scenario urbano è un fattore costante: già la risoluzione della storia in **À bout de souffle** era tutta compresa ed attuata nello scenario urbano; il "viaggio" (sia quello reale da Marsiglia a Parigi, sia quello impossibile, metaforico, verso l'Italia) è una funzione accessoria. La assunzione completa di questa relazione (attuata attraverso **Vivre sa vie, Une femme mariée**) è in **Deux ou trois choses que je sais d'elle**: una struttura filmica consapevolmente e necessariamente in formazione (sottolineata di continuo, nella sua ipotesi, dall'intervento diretto dell'autore), immagine speculare del "formarsi" di un tessuto urbano (gli HLM), di una città "intermedia" nella quale si svolge la "storia" anch'essa in formazione (o "intermedia") di un personaggio tipizzato. Lo spazio nel quale si attua il film è lo spazio delle analogie (uno spazio di irradiazione); in ogni istante il personaggio è posto in riferimento ad esso, ed è il personaggio medesimo che a sua volta trasmette le somiglianze che riceve dal "reale".

Week End tenta il superamento dell'analogia (come confronto di relazioni) per mezzo dei suoi stessi termini: la necessità della violenza da un lato, e i rapporti violenti in atto nell' "ambiente" dall'altro; dove l' "ambiente" è la città traslata oggettualmente nella strada, nelle automobili: metafora di un mito sociale, di un feticismo che ha nella forma dell'automobile l'espressione del suo equilibrio, sul quale Godard fa agire eventi che tentano di comprometterlo.

Nel momento in cui evade da questa contingenza oggettuale (superamento dell'analogia) rinuncia anche alla connessione teorica, e "storicizza" un'ipotesi di violenza (necessitante) romantica, verbale, letteraria, tutto sommato agreste ed edonistica. Forse.

LUIGI COLLO

Cosmo, caos: Tativille

All'inizio può avvenire di tutto. Lo schermo bianco e amplissimo, appena traversato da qualche nuvola, prelude a una cosmogonia. Gradualmente il campo si riempie, un vuoto diventa pieno. Gli oggetti, gli abitanti non hanno nome: lo inventano e lo ribaltano a mano a mano che appaiono. Così, nei dettagli, un'infermiera trasporta un neonato, un'altra un paralitico e, nel controcampo, rispettivamente un pacco di asciugamani e un carrello di bagagli. Nel complesso, un ospedale diventa (è anche) un aeroporto, e viceversa naturalmente: la « vitalità » (volare è un mito per quest'epoca senza miti) già si colora di malattia. Più tardi, un drugstore si tingerà di verde farmaceutico, una spugna sarà formaggio: questa cosmogonia è senza dubbio di un tipo nuovo, a Tativille non si trova così facilmente l'equilibrio, quell'equilibrio che entrando nella sala, sia come individui che vivono razionalmente nella realtà, sia come spettatori consapevoli di una logica del « realismo » cinematografico, sia anche come spettatori familiari con M. Hulot, possiedevamo. Questo mondo che sorge, con la luce del giorno, ai nostri occhi ha una logica inedita, diciamo centrifuga. Si è già detto di oggetti e abitanti ribaltati: un gag, se fosse solo così.

Ma, ed è questa la specifica e geniale **invenzione** di Tati, questi che continuiamo a chiamare impropriamente gag sono soltanto gli atomi, le componenti strutturali di un gag più grande, dell'unico gag gigante che è il film nel suo complesso. Nessun « gag » vale nella sua unità e autonomia ma in quanto si correla o/e si contrappone a un altro o a molti altri « gag », creando sul campo schermico un reticolo di rapporti audio-visivi rigorosamente invisibile nel suo complesso, poichè è fisicamente impossibile a **uno** spettatore vedere e sentire contemporaneamente in più direzioni, ma concretamente esistente per il **pubblico** che ridendo, sia pure secondo imprevedibili direzioni, lo evidenzia. Ecco un film che strutturalmente ha bisogno di una sala e di un pubblico amplissimi per esistere, ecco un film che stabilisce con lo spettatore un rituale collettivo di nuovo genere che il cinema, più spesso, aveva solo abbozzato. **Play Time** non ha senso senza un cinema-cattedrale: l'Empire di Parigi col suo schermo gigante, per esempio: da noi, visto al Barberini o al Roxy, è veramente un altro film...

Fingiamo tuttavia di essere all'Empire. Seduti al centro della sala, preferibilmente avanti, guardiamo e ascoltiamo: in **una** direzione (impossibile fare altrimenti). E' una visione e un ascolto frustrante, perchè il resto della sala, a sua volta suddiviso, ci spinge ridendo a vedere ed ascoltare in altre direzioni, distraendoci da quel centro che, eventualmente, eravamo riusciti a isolare.

Non è, questa, una sala che disturba, ma una sala che contribuisce a fare, con noi, il film, i film: e questa non è una metafora. **In Play Time** non esiste **un** film. Ne esistono molti, tutti diversi anche se incrociantisi a più riprese. Si guarda un piano, se ne privilegiano alcuni elementi, ci si assesta al suo interno; cambia l'inquadratura, il raccordo avviene o su un elemento che avevamo colto o su uno che non avevamo colto: nel primo caso saremo confortati nella nostra scelta, e già ci prepareremo a « seguire » un filo conduttore confermatoci da due inquadrature; nel secondo caso, saremo costretti a deviare l'attenzione e a ripetere da capo l'operazione di lettura. Alla terza inquadratura, chi si era accinto a seguire una storia, si troverà certamente, e ancora più brutalmente, riportato alla condizione di ignoranza iniziale; chi vi aveva rinunciato, coglierà forse tra una linea di forza e l'altra del campo un personaggio familiare; e così di seguito. Si può immaginare film « aperto »,

work in progress più avanzata? Ogni definizione, ogni chiusura per questo film verrà contraddetta: film logico ed illogico, labirinto e mappa, film di piani-sequenza e film dal montaggio (interno) di ejzenstejniana rapidità. **Play Time** è, nel cinema moderno, una di quelle opere esemplari che riassumono e portano alle estreme conseguenze una serie di ricerche stilistiche con le quali Godard Rouch o Straub — il « nuovo cinema » al quale anche Tati appartiene — ci hanno familiarizzato. Non ultima quella del rapporto fra l'opera e il critico: poichè qui, più che altrove, l'inquadratura si presenta come inesauribile a ogni lettura audio-visiva, e anzi costruita proprio sul principio della sua polisemìa, il critico si trova di fronte a una magistrale **impasse,** dove la parola, come metalinguaggio, appare più che mai ridicola e impotente così ad alludere come a descrivere. Verrebbe voglia, che so, di ricorrere alla costruzione di plastici tradimensionali per mettere in risalto la **texture** di ogni piano, e rivelarne la eventuale legge interna di costruzione; e poi passare dalla dimensione tridimensionale a quella quadrimensionale, della durata filmica; e affidare a un calcolatore i dati raccolti perchè li elabori... E' tutto logico: a cinema del futuro critica del futuro. Ma, meglio ancora, un cinema come questo di Tati, proprio per la sua fortissima propulsione inventiva, è stimolatore di altro cinema, è un cinema che spinge a fare cinema, non a parlarne, e neppure ad architettarne. Il paradosso è però: come fare altro cinema sulla linea di **Play Time** senza incorrere nell'ostacolo — insormontabile per chi voglia porre il problema in termine collettivi e non individuali — del costo? Si sa che il film di Tati è costato cifre che ne fanno un'impresa del tutto eccezionale, e in un certo senso irripetibile. Ebbene, a parte le considerazioni moralistiche che chi difende oggi una politica culturale favorevole al nuovo cinema sarebbe portato a fare, ma che mi rifiuto di fare operando, borghesemente, un'eccezione per Tati, va detto che **Play Time** offre ugualmente a chi vuole fare cinema almeno due proposte esemplari: la prima, quella, comune allo Straub della **Chronik,** di inseguire con salutare ostinazione un « sogno », una immagine, e di realizzarla, riproponendo così il problema della costruzione, della ricerca dell'inquadratura e del suono essenziali, della logica stilistica che una determinata impostazione dell'opera esige — problemi tutti che si pongono parallelamente, non in opposizione, a quelli dell'improvvisazione, del colto sul vivo più spesso affrontati dal nuovo cinema; la seconda, quella per cui il capitale sempre e comunque necessario per la fabbricazione di un film deve, in un'economia borghese, se se ne vogliono contrastare le tendenze a rendere l'opera merce, andare tutto nell'immagine e nel suono e non nelle tasche di attori, produttori ecc., come ha detto una volta Godard — una legge che vale tanto per il film a basso costo, nel senso che è pericoloso fare rinunce economiche che vadano a detrimento di ciò che è essenziale, il film nella sua esistenza concreta, quanto per il film ad alto costo, quando si **veda** e si **senta** il peso, economico ed estetico, irrinunciabile che ha un piano, si tratti oggi di questo **Play Time** dove Tati ha fatto costruire un intero quartiere, o ieri di **Ottobre** dove Ejzenstejn privava una città dell'energia elettrica necessaria a Tissé.

Avevo parlato all'inizio di una cosmogonia, di un vuoto gradualmente e logicamente riempito. Questo movimento ascendente e centrifugo trova una sua provvisoria conclusione a metà film (1)

1) Nella copia originale di **Play Time** (152') c'era a metà film una "pausa" o "parentesi": Tati, sceso dall'autobus, incontrava un suo amico che lo invitava in casa propria: un appartamento con pareti di vetro interamente visibile dall'esterno; questo appartamento era poi identico a quello dei piani superiori e inferiori, anch'essi visibili, e a loro volta speculari rispetto a quelli contigui; contiguo a quello dell'amico era l'appartamento di M. Giffard. La scena era costruita sulla serata-tipo dell'amico e su quella, analoga, di M. Giffard. Tati, trascinato controvoglia in casa dell'amico, assisteva a

quando scende la notte e tutto sembra terminare in un nulla di fatto (dato che l'incontro di M. Hulot e di M. Giffard, fuori dell'universo del lavoro, ha il valore di una beffa). Ma tutto riprende; e anzi sembrerebbe cominciare da zero, se il Royal Garden — vuoto e gradualmente riempito — non apparisse ben presto come il doppio e l'**inverso** insieme della prima metà del film: lì un universo itinerante e aperto, qui un universo statico e chiuso, lì un universo diurno, qui un universo notturno, lì un universo del lavoro, qui un universo del piacere, lì un corpo, qui il suo apparato digerente, qui un universo distruttivo, autodistruttivo, asfissiante e mortale: è la metafora dell'aeroporto-ospedale o quella, conclusiva della spirale, portate alle estreme conseguenze. Il Royal Garden è la macchina dello spreco, che tutto ingoia e distrugge: qui, la azione è rigorosamente inutile; qui, ogni opposizione è illusoria. Hulot, la turista, la « vecchia » Parigi a cui qualcuno ha, ingenuamente, assegnato una funzione alternativa fanno parte dell'unico totale décor, privo assolutamente di contrasti o reale dialettica interna: tutto è uguale a tutto, non si sfugge al gran divoratore (del resto, gli Hulot si moltiplicano e si equivalgono, poichè il « nostro » non è mai privilegiato — compare o scompare indipendentemente dai desideri dello spettatore; Parigi è un'« immagine », un modellino addirittura, che vale quel che valgono i grattacieli uniformi delle **affiches** della compagnia aerea — e nelle quali Tativille diventa Tatimonde; la turista, infine, è semplicemente «una fra tante », e l'essere apparentemente privilegiata — i movimenti di macchina vengono effettuati favorendola — serve ancora di più a frustrare lo spettatore nelle sue attese e a rendere più sensibile il livellamento di tutto). Tutto finisce, d'improvviso e logicamente, in un'alba doppia e inversa del tramonto che concludeva la prima parte del film; e, dopo la grande notte devastatrice, la vasca si vuota in una girandola di automobili. E' l'orgia: il cosmo regredisce a caos. Poi il nulla. Nelle ultime battute del film assistiamo a questa metamorfosi allucinante, terribile: una giornata brevissima e assurdamente vuota, un fantascientifico, rapidissimo passaggio dal giorno alla notte, e tutto termina, mortalmente, in un'inquadratura nera, costellata da puntini bianchi, deboli luci. E allora tutto risulta chiaro: **Play Time**, come **Week End** a cui fa pensare non solo per la somiglianza del titolo, è un film tragico e disperato, una gabbia neppure dorata senza vie d'uscita. Un film mitico, ma dove il tempo circolare dell'eterno ritorno prelude alla fine del mondo dove nessuno si salva, nessuno è un eletto, neppure M. Hulot e dove, soprattutto, l'auto-distruzione non annuncia alcuna rigenerazione: a meno che il prossimo film di Tati...

ADRIANO APRA'

PLAY TIME (Play Time - Tempo di divertimento); *r.*: Jacques Tati; *sc.*: J. Tati con la collaborazione di Jacques Lagrange; *dial. ingl.*: Art Buchwald; *f.*: (*eastmancolor, 70mm.*): Jean Badal; *secondo op.*: Andreas Winding; *scg.*: Eugène Roman; *m.*: Francis Lemarque; *tema*: « Take my Hand » di Dave Stein; *temi africani*: James Campbell; *fon.*: Jacques Maumont; *mo.*: Gérard Pollicand; *int.*: Jacques Tati (*M. Hulot*), Barbara Dennek (*la giovane turista straniera*), Georges Montant (*M. Giffard*), John Abbey (*M. Lacs*), Léon Doyen (*l'usciere*), Reinhart Kolldehoff (*il direttore tedesco*), Tony Andal (*il portiere del Royal Garden*), Billy Kearns (*Mr. Schulz*), André Fouché (*il direttore del Royal Garden*), Georges Faye (*l'architetto*), Michel Francini (*il capo cameriere*), *pr.*: Specta Films; *dir. pr.*: Bernard Maurice; *pr. ass.*: René Silvera; *distr.*: Inter Film; *o.*: Francia, 1967, *du.*: 152 (ridotti da Tati a 137' dopo i primi due mesi di programmazione).

una deprimente serata televisiva dalla quale si sottraeva per imbattersi in M. Giffard, uscito per far prendere aria al cane. E' stato lo stesso Tati a tagliare questa lunga e splendida sequenza, sia pure su richiesta dei distributori, rendendo così più sensibile l'analogia-opposizione fra la prima e la seconda parte del film.

Jack e il principe Hal poi Henry V

Bisogna avere un grande rispetto per **Falstaff**, decimo film uscito di Orson Welles, perchè, a onta del suo aspetto demodé, romantico, è il film serio e bello di un autore coerente.

Falstaff è la storia di un'educazione. Il protagonista è Hal, principe di Galles prima, Henry V poi. L'educazione è la sua, e a condurla sono suo padre Henry IV e il suo amico Jack Falstaff. Perciò il film di Welles è anche la storia di due rapporti, dai quali deriva una scelta fra due amicizie e un tradimento. E', insomma, un film d'amore, oltre che un film politico.

Per capire l'impostazione registica di Welles bisogna, però, non essere troppo categorici. Dei due rapporti (Henry IV e il principe Hal; Falstaff e Hal), quello che interessa di più all'autore è quello infelice, quello destinato alla separazione. Nota non nuova in Welles, anzi insita nella sua visione del mondo; il massimo era stato raggiunto nello splendido **Touch of Evil** (L'infernale Quinlan 1957), nel disegno lussureggiante della tristissima solitudine del diabolico protagonista in lotta impari con l'onesto Vargas (Charlton Heston).

Infatti, nella pur equa distribuzione di spazi dedicati a Henry IV e a Falstaff, domina la tristezza, il presagio della disperazione. Voglio dire che il pur vittorioso rapporto fra padre e figlio è pervaso dall'assenza di gioia.

Malgrado ciò, la regia di Welles usa due pesi e due misure.

Solenne, immobile, rispettosissima delle proporzioni del corpo umano, in linea, direi, con Feyder e Lubitsch (con i « narratori » cioè e non con i Méliès-Griffith-Ejzenstejn-Welles, secondo una curiosa tabella disegnata da Welles stesso) (1) ogni volta che è in scena il re, diventa barocca, ingannatrice nei rapporti con lo spazio, wellesiana, quando si sposta su Jack Falstaff. La « camera » tende a muoversi come il voluminoso personaggio, a vuoto, per nulla, in una struttura scenografica grandiosa come una enorme stalla in cui si scalcia e si fa rumore.

In questa dualità procede l'educazione del giovane Hal (il bravissimo Keith Baxter), costruita per tappe, costellata di presagi. Cosa separa Hal da Falstaff? Tutto, perchè Falstaff è un immaturo che resterà immaturo e Hal un individuo in evoluzione. Eppure il vecchio Falstaff vive per illuminazioni, sa immaginare, con un'arte improvvisata, la vita, precedendola, come quando, con disperata chiaroveggenza, recita l'incontro fra il re e il principe. Ma si perde in esteriorità, la forma lo affascina più del contenuto, la linea Méliès-Welles vince e, fatalmente, conduce alla sconfitta il nostro Falstaff. Ben diverso sarà, infatti, l'incontro presagito: Hal riprende le redini del suo ruolo di principe e uccide in duello Henry Pearce.

Del resto, nel momento più toccante del film c'è già tutto. (Sempre così nelle opere riuscite: in ogni momento c'è tutto). Quando il principe lascia l'albergo della vecchia Quickly e Falstaff lo accompagna alla porta, il primo fa un discorso premonitore; e quando questo tocca il culmine — il cuore del vecchio Jack —, Welles monta un controcampo, con Baxter in primo piano e Falstaff in secondo, con in viso la verità dello scetticismo che scompare e la paura della morte che sale agli occhi.

Falstaff « sa », ma non capisce, che la maturità di Hal sarà la sua morte, perchè su quella giovane vita egli ha puntato tutto. Che altro ha Falstaff? Il vino, le donne (una Jeanne Moreau baldracca

1) La tabella è a pag. 105 di "Orson Welles" di Maurice Bessy, ed. Seghers.

neanche tanto saggia come la Marlene Dietrich dell'**Infernale Quinlan**), l'avventura, ma sempre più scarsamente redditizia. Vive di millanteria, in attesa di una ricompensa per la sola cosa vera della sua vecchiaia: Hal. Vincerà invece Henry IV non per amor paterno (egli invidia l'erede Pearce, di qui l'assenza di gioia), ma per ragion di stato, cioè: per maturità. In tanta balorda autenticità Falstaff ha commesso l'errore di restare bambino, un tenero giullare sconsiderato che non afferra al volo il senso della lezione: il duello dei due cugini, per esempio.

Ancora una volta, come nell'**Infernale Quinlan**, come in tutto Welles ci troviamo di fronte a un itinerario logico — qui quello del principe verso la reggenza, là il viaggio di nozze di Vargas e sua moglie —, shakespearianamente fatale, in cui si interseca la sregolatezza d'un'altra concezione di vita, più libera, più estrosa, più aperta alla compromissione. Dal conflitto, condotto virilmente, con brusca familiarità, esce sconfitta la seconda. E la seconda è, naturalmente, quella più simpatica, più intelligente, più creativa. E' la vita che sconfigge l'arte, dopo che questa l'aveva preceduta e superata in qualità. Onestà di Orson Welles, quella di saper perdere, cosa che nel suo cinema può voler dire: acquisire coscienza del proprio modo di girare (e di montare), dei propri « limiti ». E rivalsa di Jack Falstaff — più che di Hank Quinlan o dell'infernale Citizen Macbeth —, perchè il suo passaggio tumultuoso e sconclusionato lascia tracce.

Non si sa bene cosa Henry V abbia imparato dall'amico; forse molto, per negazione. Se Hal è la vecchiaia di Falstaff, Falstaff è la giovinezza del re, quello che si deve rinnegare per diventare uomini. Il guaio per il giovane re è che, facendolo, pone sullo stesso piano Falstaff e l'altro amico Poins.

Cosa sarà come uomo e come re Henry V, ce lo dice la voce fuori campo nell'ultima sequenza: nè bene, nè male. La vittoria di un'aurea mediocrità. Cosa fu Falstaff come vecchio bambino, ce lo dice fra le lacrime la fine Margaret Rutherford. Romanticamente, lo spettatore sceglierà quest'ultimo; per immaturità, quella antica immaturità dello spettatore del versante « Méliès-Griffith-Ejzenstejn-Welles ».

Jack Falstaff muore di dolore, dopo il discorso severissimo del nuovo re. Praticamente muore più tardi, ma la sequenza non esiste, s'immagina soltanto un vecchio ancora non convinto d'esser stato ripudiato. Com'è ingiusta la vita: due sequenze per la morte del re Henry IV — quella apparente e quella vera — e nessuna per Falstaff. Eppure entrambe erano caratterizzate dallo stesso scopo: il furto. Hal ruba la corona al morente re e altrettanto « legalmente » rinnega Falstaff.

Cadendo sotto la spada del cugino, Henry Pearce dice: tu mi rubi la gioventù! Morendo Falstaff potrebbe dire a Hal: tu rubi la mia vecchiaia!

MAURIZIO PONZI

CHIMES AT MIDNIGHT (Falstaff); *r.*: Orson Welles; *sc.*: Welles da « Henry IV » (1ª e 2ª parte), «Richard II » « Henry V » e « Le allegre comari di Windsor » di William Shakespeare; *fot.*: Edmond Richard; *scg.*: Mariano Erdorra; *m.*: Angelo Lavagnino; *int. e pers.*: Orson Welles (*Jack Falstaff*), Keith Baxter (*Hal, poi Henry V*), John Gielgud (*Henry IV*), Jeanne Moreau (*Doll Tearsheet*), Margaret Rutherford (*Mistress Quickly*), Norman Rodway (*Henry Percy "Hotspur"*), Marina Vlady (*Kate*), Tony Beckley (*Poins*), Fernando Rey (*Warcester*), Walter Chiari (*Mr. Silence*), Alan Webb (*Shallow*), Michael Aldridge (*Pistol*), Beatrice Welles (*un piccolo servo*); *pr.*: Internacional film Espagnola; *o.*: Spagna 1966; (titolo spagnolo: *Campanadas a medianoche*); *d.*: Italnoleggio; *dur.*: 119'.

Visioni di un pornografo timido

Il cinema di Polanski è il cinema delle trasgressioni. Il suo atteggiamento
nei confronti dei trasgressori, ambiguo e contraddittorio, è però di natura
sostanzialmente puritana. Il rimprovero inconscio che egli muove loro non
è quello di commettere degli errori per irrazionalità (Hitchcock) bensì di
trasgredire. La sua posizione è, almeno fino ad oggi, la medesima di Ste-
venson nei confronti del dottor Jeckill; per Polanski sembrano esistere dei
"no trespassing" invalicabili, eticamente e socialmente proibiti. Ma pro-
prio la sua vocazione puritana gli procura un godimento indicibile nel far
valicare ai personaggi, nel corso dei loro itinerari, i limiti attraverso i qua-
li il razionale socialmente accettato e l'irrazionale entrano in collisione. Il
suo voyeurismo è il prodotto di uno slittamento nella sfera della curiosità:
disinteressato quasi totalmene alle pratiche sessuali dei suoi personaggi,
egli individua la fonte dell'eccitazione nella loro zona più segreta, cioè
quando, ignari e indifesi, mettono il piede nel trabocchetto, nell'universo che
non è il loro. In questo senso il cinema di Polanski è imparentato alla ri-
cerca pornografica. Questo spiega perché i procedimenti di cui si avvale,
le inversioni dei ruoli, le transazioni spersonalizzate, le analisi delle tra-
sgressioni, le ripetizioni ossessive dei medesimi accadimenti, lo sgancia-
mento da una realtà che preceda o segua la "messa in situazione" dei per-
sonaggi e il loro "jeu de massacre", la loro natura assolutamente fittizia,
siano i medesimi materiali usati dal marchese De Sade, dal Bataille di **Ma-**
dame Edwarda e di **L'Histoire de l'Oeil,** dallo sconosciuto autore di **L'Hi-**
stoire d'O e, più in generale, rispondano ai meccanismi di quella che la
Sontag ha felicemente definito l' "immaginazione pornografica".
Justine, che è il prototipo e la progenitrice più illustre del personaggio
chiaramente artificioso e degradato, non ha volontà, né intelligenza, né me-
moria. Lungi dall'imparare qualcosa dai perpetui oltraggi che subisce va in-
contro a sempre più sconcertanti violazioni. Come per Phoebe-Zeit-Geist la
sua natura fittizia rappresenta la cifra delle possibilità concesse all'autore
(che l'autore si concede) di moltiplicare ad infinitum la dimostrazione del-
l'**idea**, attraverso innumerevoli variazioni sul tema. Richard, Caroline Ledoux
ed Alfred sono le Justine imbellettate dall'idea di Polanski. Appiattiti, de-
gradati, ridotti al ruolo di marionette e maschere sono condannati a preci-
pitare senza possibilità di arresti verso l'azzeramento totale della propria
coscienza.
"I personaggi della pornografia, come quelli della commedia, sono visti solo
dall'esterno, comportamentisticamente. Per definizione, non possono essere
visti in profondità, tanto da attirarsi veramente la solidarietà del pubbli-
co" (S. Sontag). Polanski, come Sade e Bataille, è un esploratore della
gamma delle trasgressioni: Bataille arriva in qualche caso a fornirci un'ero-
tica della trasgressione ma Polanski non giunge a tanto. Ciò che in fon-
do accomuna il suo cinema alla ricerca pornografica è l'idea della morte.
Non a caso **The Fearless Vampire Killers** si occupa di cadaveri, anche se
di quella particolare forma di morte che è il vampirismo.

Polanski vanta almeno due progenitori illustri: il Buñuel dei primi cinque
minuti de **L'Age d'Or** e delle digressioni botanico-entomologiche e lo Schoed-
sack di **The Most Dangerous Game**. Dal primo Polanski ha appreso, anche
se malamente, la lezione del naturalista coinvolto con l'oggetto del suo
studio eppure straordinariamente lucido; dal secondo il gusto per le si-
tuazioni privilegiate, ritagliate da una realtà tanto più complessa quanto in-
gombrante. Ancora al primo è accomunato per fantasie e ossessioni, al se-
condo per lo stesso incantamento per una totale commistione di realtà e di
finzione, di carne e di cartapesta (la faccia di Joel McCrea e i fondali di-
pinti; la coppia George-Teresa e il castello). Per Schoedsack (e, in una
certa misura, per Hitchcock) l'accumulazione di dati verosimili e di mate-
riali sfacciatamente falsi e artificiosi è la premessa, non solo scenografica,
per la creazione di un'atmosfera di **onirismo assoluto**, dove far svolgere lo
intrigo o la favola. Per Polanski questa commistione è l'ingrediente per
giungere ad una altrettanto assoluta inautenticità. Egli arriva in questo mo-
do ad una costruzione dettagliata e minuziosa, con una cura maniacale dei
particolari, eppure terribilmente non realistica, priva di ogni immediato ad-
dentellato con la realtà abituale. Quello che lo interessa non è l'ambiente
nel quale far dibattere i suoi burattini; il mondo è lasciato, provvisoriamen-
te, fuori della porta, con tutti i correlati e i rapporti che lo legano dialet-
ticamente a Caroline Ledoux, a Richard e a tutti gli altri. Quello che inte-
ressa Polanski è essere presente, occhi e orecchie, quando i suoi personag-

gi compiono la **trasgressione** dalla normalità alla anormalità e viceversa (**Cul-de-Sac**, **Repulsion**) o quando non vogliono o non possono decidersi (**Noz W Wodzie**, **The Fearless Vampire Killers**). Malgrado la diversità dei generi (dalla pantomima grottesca al film sociale: in **Noz W Wodzie** i due uomini sono rivali a causa della donna o dell'automobile?) e dei dati apparenti e dei personaggi (una gita a tre su un piccolo panfilo, i vagabondaggi di una giovane pazza in una grande città, una coppia faccia a faccia con un bandito, due cacciatori di vampiri nell'esecuzione maldestra del loro mestiere) si tratta sempre di virtuosistiche variazioni sul tema: l'accadimento preso di mira è sempre il medesimo, la **trasgressione dal quotidiano al diverso**, o meglio il quotidiano e il diverso che si rovesciano l'uno sull'altro grazie a qualche personaggio iniziatore, in Transilvania — come a Londra come sui laghi Masuri come in capo al mondo. Lettore attento di storie fantastiche, Polanski sembra ossessionato dalla compresenza di una realtà **autre**, sornionamente racchiusa tra le pieghe di quella più abituale. L'esistenza di infiniti mondi paralleli, sulle tracce dei miglior Brown, si riduce per lui alla ricerca degli interstizi, delle fratture fortuite dove, con qualche trasalimento, è possibile passare da una dimensione all'altra. Per passare attraverso lo Specchio Polanski si procura uno stuolo di Alici avvizzite che provocano, nel corso dei loro itinerari, la deflagrazione delle insopportabili diversità messe brutalmente, o inavvertitamente, a contatto. Lungi dall'acquistare con l'azzardo una loro dignità, questi personaggi, patetici nella loro ritrosia, sono privati di ogni auto-determinazione: quando compiono il loro delitto, che consiste nel non stare al proprio posto, lo fanno a causa di qualcuno più grande di loro, sotto il segno di un destino improbabile che non rimanda tanto ai Greci quanto a Chabrol. Richard penetra nel castello di Teresa e di "Checchetto" a causa di un incidente ed è costretto a rimanervi, con evidente disgusto, per la volontà dell'onnipotente Kattelbach. Alfred si lascia trascinare con malcelata riluttanza nel castello dei Von Krolock dall'altrettanto onnipotente professor Abronsius. Caroline Ledoux deve il suo destino soltanto a se stessa perché è pazza, cioè diversa da se stessa. La loro natura di vittime prescelte, personaggi intrappolati in meccanismi incomprensibili, non li salva dalla punizione che arriva puntuale e inesorabile: Polanski pone fine alle loro parabole ogni qualvolta queste sono al massimo del loro movimento discendente. I loro viaggi agli inferi prevedono solo l'andata; soltanto allo spettatore complice è concesso, con un misto di sollievo e stupore, di venirne fuori.

La connessione con una realtà riconoscibile era scongiurata nei film precedenti a **The Fearless Vampire Killers** con diversi accorgimenti, tutti riconducibili alla necessità di raccontare storie fantastiche. Polanski non sapeva però rinunciare alla credibilità dell'evento e della collocazione, anche se questa risultava esterna. In **Noz W Wodzie** per esempio il legame con un contesto storico precisabile (la Polonia del 1960) non andava oltre il mero dato sociologico. Quello che sembra il film più sociale di Polanski cela in realtà la sua storia più oltraggiosamente fantastica: non un varco tra mondi paralleli ma, tanto per rimanere sull'accidentato terreno della "science-fiction", un **warp**, ossia una frattura spazio-temporale. Il marito e il giovane autostoppista che si affrontano non sono altro che due momenti di una stessa biografia messi fortunosamente a contatto. In questo senso il film è come "Assurdo Universo" di Frederic Brown con un eroe che incappa in un se stesso che appartiene al futuro. In **Repulsion**, Polanski con uno stratagemma riesce ad escludere il contesto per accentrare la sua attenzione su una parabola individuale che merita tutta la sua concentrazione dal momento che Caroline Ledoux, almeno fino a quando non impazzisce del tutto, compie la sua trasgressione innumerevoli volte. In **Cul-de-Sac** la rinuncia alla realtà circostante viene compensata con vistose patenti stilistiche. Vi è la pretesa di fare sic et simpliciter "cinema" ed infatti il film ha lo sgradevole aspetto di una cineteca saccheggiata. Tutti questi procedimenti di camuffamento vengono abbandonati in **The Fearless Vampire Killers**. Per scongiurare la connessione con la realtà è sufficiente questa volta il genere prescelto. La dimensione fantastica è costitutiva di tutti i film del terrore e di avventure e Polanski se ne appropria con ingordigia. In questo film Polanski per la prima volta può muoversi sul terreno che più gli interessa, quello della favola spaventosa. I richiami letterali di questo **Fearless** infatti sono talmente sovrabbondanti da far pensare ad un abbaglio. La letteratura più nobile del caso è tuttavia volontariamente trascurata; la fonte è una forma degradata e posticcia di vampirologia, forse non meno divertente, ma certo meno nobile. Dunque il Richard Matheson di "I am Legend" anziché il Dracula di stokerana memoria e, ad un livello me-

no specifico e più generalmente "epouvante", Lovecraft al posto di Poe. La cosa più appariscente del film è la sua struttura curiosa; si trasforma di volta in volta e assume la fisionomia della vecchia comica, della favola di avventure e del vero e proprio film del terrore. Questo spiega il suo articolarsi in modo aritmico; privo di un vero e proprio movimento di crescita, si sviluppa secondo la libera fantasia del suo autore con pause, gags, repentini mutamenti di colore. Così si passa, nell'epilogo, dalla comica (la porta della torre sfondata a cannonate) a uno stadio né serio né comico, dove lo stato d'animo prevalente è una sottile forma d'angoscia (il ballo dei vampiri) all'avventura fantastica (la fuga degli eroi dal castello e l'inseguimento da parte del mostro che usa una bara a mo' di slittino) alla tragedia. E quando il film è serio e spaventoso Polanski non scherza; la sua ricerca del mostruoso trasforma, nel confronto, Tod Browning in una schiappa. Ha ragione da vendere Michel Delahaye quando afferma che "Ce ne sont pas les vampires qui sont le prétexte d'une parodie, c'est l'esprit de parodie qui sent de prétexte à un vrai film sur les vrais vampires".

In questa cornice un po' liberty e un po' midi-minuit Polanski dà il meglio di sé e nel contempo sembra darsi un compito di ridefinizione; i motivi costitutivi del suo cinema acquistano un singolare spessore: i **normali** sono tutti rossastri e rubizzi, più simili a sanguinacci che a persone; i **diversi** sono grigiastri, lillà e verde marcio, ex-vivi relegati ad uno stadio preumano, addirittura vegetale. Il professor Abronsius, ricavato senza malagrazia dalla favolistica infantile, è il campione scientifico ed illuminato della prima categoria, disprezzata a vantaggio dei mostri, come già la coppia borghese di **Cul-de-Sac**; i Von Krolok, stirpe degenerata e rotta ad ogni vizio, sono i principi della comunità vampiresca. L'assistente Alfred è, con la bella Sarah, la vittima esemplare che riassume buffamente le caratteristiche dei suoi predecessori: l'ignoranza e la stupidità. Egli percorre come l'equilibrista sul filo la via più difficile, l'immaginaria linea di demarcazione tra i due mondi e i suoi passi, quando deraglia vistosamente, provocano scompiglio sia nell'universo dei vivi (la bella Sarah, prima di essere rapita, si innamora di lui) che in quello dei morti (e ne paga le spese il vampiro pederasta, frustrato nel suo desiderio). Alfred, come già Caroline Ledoux, non si limita a trasgredire una sola volta; al contrario, non fa che passare da un livello all'altro, anche se in modo più vivace e spigliato. Tuttavia è Sarah, solare nel velluto rosso, a sancire con la sua presenza fisica lo scandalo delle diversità conviventi, quando, durante il sermone di Von Krolok, appare dietro la tenda, nell'acquario verdastro del grande salone. Comunque la parabola discendente dei due è inarrestabile: Polanski, nei panni di Alfred, si autopunisce con gran sollazzo, come già aveva fatto in **Repulsion** (la pazzia di Caroline Ledoux era dello stesso stampo di quella di Polanski: entrambi trascuravano la realtà circostante) e la malattia si diffonde intorno all'intoccabile professor Abronsius.

Il cancro sembra estendersi a macchia d'olio: il finale lascia supporre con qualche entusiasmo la contaminazione totale (la vecchia razionaità è morta! viva la nuova razionalità!) che può essere un modo, anche se non il più semplice, per rimescolare tutto senza cambiare nulla. **Quotidiano** e **autre** saranno nuovamente separati in modo accidentato quanto artificioso, con la differenza che le loro valenze avranno cambiato di segno e Polanski potrà lanciare allo sbaraglio, in terra minata, un nuovo manipolo di maschere grottesche. Polanski continua a guardare al suo, ai suoi molti universi, oscillando, nel costruirne le linee di forza, tra lo scrittore di science-fiction e il pornografo. Ciò che lo accomuna a questi due tipi di immaginazione è la caratteristica di sottrarsi, per motivi diversi, alle medesime regole e convenzioni, per rifugiarsi in un clima astorico e atemporale (un castello: topos immutabile nel tempo; Sade, Matheson, Polanski brutalmente unificati) dove le "immotivate e instancabili transazioni di organi spersonalizzati" e innumerevoli warps, iperspazi e universi paralleli consentono di praticare infinite volte e con instancabile frenesia i più diversi modi della trasgressione ai codici. Fino a **The Fearless Vampire Killers** Polanski ha rispettato le regole che gli consentono di praticare il suo gioco: prima fra tutte la proclamazione a gran voce che il quotidiano e il diverso appartengono a mondi differenti. Nei limiti di questa mistificazione il suo ultimo film acquista una grossa importanza nella misura in cui Polanski abbandona definitivamente il primo per il secondo. Osservando i cacciatori di vampiri nasce almeno il sopetto che le incursioni fortunose nella realtà **autre** si siano trasformate in un insediamento; che le separazioni consolatorie siano divenute spurie. Polanski ha forse realizzato che non c'è fuga nel fantastico, ma solo nel reale. Il suo infinito cinematografico, fatto di molti universi, rinuncia a piegare il fantastico alle spiegazioni oltraggiose. Blan-

chot, che di infiniti se ne intende, afferma che "la differenza tra reale e irreale — l'inestimabile privilegio del reale — è che esiste meno realtà nella realtà" (1).

ENZO UNGARI

THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (Per favore non mordermi sul collo!); *r.*: Roman Polanski; *s. e sc.*: Gerard Brach, Roman Polanski; *f.* (*panavision, metrocolor*): Douglas Slocombe; *scg.*: Wilfrid Shingleton; *arr.*: Fred Carter; *cost.*: Sophie Devine; *trucco*: Tom Smith; *cor.*: Tutte Lemkov; *m.*: Krzysztof Komeda; *fon.*: George Stephenson; *mo.*: Alastair McIntyre; *titoli*: André Francois; *a.r.*: Roy Stevens; *int.*: Jack MacGowran (*professor Abronsius*), Roman Polanski (*Alfred, il suo assistente*), Alfie Bass (*Yoine Shagal*), Jessie Robins (*Rebecca Shagal*), Sharon Tate (*Sarah Shagal*), Ferdy Mayne (*conte von Kroiock*), Iain Quarrier (*Herbert von Krolock*), Terry Downes (*Koukol*), Fiona Lewis (*Magda, la cameriera*), Ronald Lacey (*l'idiota del villaggio*), Sydney Bromley (*il conduttore della slitta*), Andreas Malandrinos, Otto Diamant e Matthew Walters (*legnaioli*); *pr.*: Cadre Films-Filmways; *dir. pr.*: Gene Gutowski; *pr. es.*: Martin Ransohoff; *distr.*: M.G.M.; *o.*: Gran Bretagna, 1967 (titolo inglese: *Dance of the Vampires*); *dur. or.*: 118'.

La sacra famiglia

Non c'è nessun dubbio che il ruolo dello spettatore è molto importante agli occhi di Polanski. Dato il rapporto che questi vuole instaurare con lui si pensa necessariamente allo spettatore attuale e non già a uno spettatore ipotetico, astratto e futuro. Lo stesso inserimento di Polanski all'interno del cinema commerciale, avvenuto in modo indolore e senza ombra di crisi, mi pare congeniale al proposito. Insomma: per Polanski si tratta di sfruttare astutamente i condizionamenti e le abitudini dello spettatore presente per farlo coinvolgere direttamente; si tratta in ultimo di farlo dirigere verso qualcosa che era rimasto sullo sfondo o era stato appena suggerito, in quanto inserito in un rapporto di non pacata convivenza con le attese dello spettatore che vengono immancabilmente frustrate.

Polanski in questo senso si muove nell'ambito di scelte che combaciano con quelle che caratterizzano gran parte del cinema contemporaneo. Ma il suo atteggiamento è doppiamente ambiguo.

Infatti il cinema di Polanski si caratterizza anche per il rapporto ambiguo e contraddittorio che intrattiene, a tutti i livelli, con la convenzione cinematografica. Da una parte si costituisce indiscutibilmente come sua conferma e prolungamento in quanto l'asseconda e la ripete; dall'altra, e in maniera surrettizia e concomitante, se ne pone al di fuori in quanto non si spinge ad accettarla mai totalmente.

Non diversamente, di ciò che viene normalmente ricevuto come tradizione egli si serve a fini propri in vista di precisi disegni di ribaltamento e di eversione dall'interno di vario tipo (derisione e ri-definizione, ecc.), sia quando il bersaglio da colpire direttamente è una serie più o meno fitta di stereotipi, di categorie e di situazioni ampiamente collaudate (il "triangolo" in **Noz w wodzie**; un genere o un sottogenere come la commedia in **Cul-de-Sac**; oppure un universo mitologico interamente ritagliato nel campo del cinema, con tutti i suoi motivi ricorrenti e relativi passaggi obbligati, come quello del film del terrore e di vampiri in **The Fearless Vampire Killers**), sia nel caso in cui il suo obiettivo principale consiste in un risultato da ottenere o in un effetto da produrre nello spettatore, in vista della messa in crisi delle facili certezze (di collocazione) e delle solide pienezze (di significato) che di norma presiedono alla sua visione del film — come succede in **Repulsion** in rapporto alla follia del personaggio, oppure in base agli investimenti di curiosità che richiede **Rosemary's Baby**. Insomma: in entrambi i casi — che non sono così facilmente opponibili — ogni film di Roman Polanski appare come diviso in due parti, anche se queste non si danno come direttamente riconoscibili. Ma la divisione in due parti che mi sembra colpirli, riguardo al rapporto oggettività-soggettività, complicato da quello più ambiguo tra coinvolgimento e straniata partecipazione, non lascia intervenire alcun brusco mutamento, e più che a interrompere, essa serve a distribuire o a prolungare. Infatti, nella misura in cui il film è rigoroso nel rispettare la convenzione, sia per quanto riguarda la costruzione dell'intrigo che la funzionalità della messa in scena, invariabilmente, giunge il momento in cui ci troviamo di fronte ad angolazioni nuove che han-

1) Questo articolo è stato scritto prima di vedere *Rosemary's Baby* (n.d.r.).

no la capacità di sorgere grazie a quell'impianto, e queste ci conducono assai lontano da ciò che le prende in carica senza alterarlo troppo violentemente. E' questa capacità estrema di slittamento interiore e di crescente emanazione il segno e l'evidenza del cinema di Polanski. In questo senso il legame che lo apparenta o lo rende succube della convenzione cinematografica non è soltanto ideale ma viene valorizzato programmaticamente.

Voler fondare una nuova confutazione del vecchio cinema pare una contraddizione perché introduce un predicato di un'indole facente parte della nozione che il soggetto vuol distruggere. Ma il cinema di Polanski non può essere che quello delle contraddizioni. Esso pare restarne vittima e il suo punto di forza consiste nell'esibirle.

Isolare irrealisticamente la realtà significa non arginare una marea crescente di naturalismo (**Cul-de-Sac**); circoscrivere paurosamente i dettagli della follia della protagonista (e dello spettatore) significa estenderli nell'arco della congiunzione che ne consegue (**Repulsion**); mettere in causa un intero universo mitologico significa affermarlo puntigliosamente e farlo rinverdire mentre ciò che viene dato scopertamente per finzione tanto più richiede di essere preso sul serio (**The Fearless Vampire Killers**); fare dell'autentica direzione di spettatori significa tenerli troppo a lungo e in modo estenuante lontani dalle verità che ne costituiscono lo scopo preminente: l'accesso all'Altro e al Diverso che nascono in un contesto di grande concretezza (**Rosemary's Baby**). Consapevolmente l'operazione avviene in modo invariato mediante l'assunzione di universi formalizzati che sono (o diventano) il centro di situazioni privilegiate da squilibrare, o di incursioni sacrileghe da compiere senza possibilità di effettivi reperimenti.

La divisione che colpisce il cinema di Polanski è il segno caratteristico delle sue insanabili contraddizioni.

Ma per Polanski il cinema e il mondo (che ai suoi occhi fanno tutt'uno) sarebbero davvero impensabili senza il privilegio della loro intrinseca contraddittorietà, perché come dice un altro "visionario", William Blake: « without contraries is no progression » e « from these contraries spring what the religious call Good & Evil » (1).

Ma a Polanski, che pare interessato soltanto alle apparenze esteriori degli avvenimenti, il bene e il male che possono improntarli sembrano essere assolutamente privi di radici e di determinazioni concrete: di qui il suo amore privo di responsabilità per gli universi formalizzati e i casi limite increscisosi. Rifondere, giustapporre, unificare, dissociare e mettere in tensione significa soltanto non prevedere alcuna forma di giudizio che non sia segretamente sostituibile. Con questo egli si getta al di fuori del tempo reale e della storia per rinchiudersi in una dimensione particolare ambiguamente distribuita più sulle somiglianze che sulle differenze specifiche, messe a tacere dall'invadenza di principi che si oppongono senza presumere nessuna fonte reale di diversificazione. Muoversi liberamente all'interno di questa dimensione autonoma vuol dire tesservi la trama di relazioni trascendenti che discendono o risalgono al quotidiano e al diverso, al normale e al patologico, al reale e all'ir-reale, al naturale e al soprannaturale, ed ognuna di queste realtà, presa singolarmente, non conta ai suoi occhi se non inserita in quel campo in cui si sviluppano le tensioni che l'oppongono al suo corrispettivo, positivo o negativo. E' dalle linee di forza che si sprigionano all'interno di questo campo suscettibile di variazioni e di avvicendamenti che incomincia a delinearsi qualcosa come un significato globale, che Polanski puntualmente più che affermare si limita a suggerire.

Questa non voglia di affermare qualcosa implica forse un insano desiderio di autoaffermazione.

Il cinema di Polanski è soprattutto un cinema di messa in scena in virtù del suo rifiuto di finalità che le sono direttamente esterne. Il suo desiderio di autosufficienza dipende dalla sua totale indifferenza nei confronti di tutte quelle idee e quegli atteggiamenti che la messa in scena non garantisce autonomamente; e se pure ci fossero dei messaggi egli li affiderebbe alla ricerca preliminare di un rapporto di totale attaccamento allo schermo, in quanto solo a questa condizione noi potremo venirne in contatto. Infatti, più che al contenuto di questo eventuale messaggio lo spettatore si appassiona di norma al potere di suggestione di cui si carica in corrispondenza con lo schermo e con la messa in scena.

E' proprio a questo livello che si colloca la facoltà di cui Polanski sembra voler fare un uso sempre più massiccio: l'immaginazione. In seguito il suo grado di conoscenza supercinematografica interviene come una specie di

1) *William Blake, The Marriage of Heaven and Hell; ed. Fussi, pag. 22.*

regolatore, dato che in lui immaginazione e disposizione combinatoria procedono di pari passo. Così che l'immaginazione messa in opera dall'insofferenza per i limiti si autogoverna e si autolimita. Da una parte essa sola sembra poter aver ragione delle carenze di questa e dei limiti frapposti ai nostri sensi; dall'altra non può rifuggire dai cataloghi e dalle manipolazioni. I cataloghi presuppongono una materia da inventariare e allora si tratta per Polanski di ricoprire il ruolo di testimone furtivo e di voyeur pieno d'ammirazione per ciò che si compie o viene sbirciato. Lo stesso ruolo in se stesso gli pare fonte di appagamento e di partecipazione (**Noz w wodzie**, **Repulsion**, **Cul-de-Sac**), in seguito incomincia a ingolfarsi sempre più sulla via dell'eccitazione e dell'eccesso. Un'assenza divenuta non più tollerabile si profila nella precaria ospitalità del mondo che preferisce frequentare e questa risulta capace di modificarne l'atteggiamento.
A partire da **The Fearless Vampire Killers** (ma forse ancora più lontano, e cioè da **Cul-de-Sac**) il ruolo fino allora ricoperto non pare più sufficiente e vantaggioso. Ciò che si osserva e il modo in cui si compie diventano improrogabilmente più importanti e promettenti. Da adesso la necessità liberatrice di creare o ri-creare gli sembrerà indicibilmente più soddisfacente di quella di limitarsi a registrare.
Le mediazioni mi sembrano semplicissime: se la vera vita è assente per i veri "visionari", se questo mondo è assurdo, orribile e indegno, se la vita degli esseri è un'abominevole corruzione, se la creazione mette capo a una simile imperfezione, allora lui, Roman Polanski, si metterà alla prova per cimentarsi con se stesso, in vista di minacciosi squilibri da apportare, ponendosi in atteggiamento di demiurgo (tutta una folla di vampiri sta per muovere alla presa di possesso del mondo e della realtà che gli appartiene con diritto alla fine di **The Fearless Vampire Killers**), oppure per risollevarne altri rimasti inadempiuti, atteggiandosi a teurgo in **Rosemary's Baby**. Il "visionario" non si contenta più di riferire, più o meno coinvolto con i reperti e le conclusioni della propria ricerca; ciò che adesso pare molto più appassionante è il tentativo di ri-creare e di re-inventare, secondo il modello e i principi dei Vangeli e delle Bibbie dell'Inferno e della Rivolta. E' venuto il tempo delle manipolazioni.
Mettendosi in concorrenza con un creatore da spodestare si tratta ora di imboccare a capofitto la strada avventurosa delle cosmogonie in cui farlo rovesciare e in cui il cieco, il mostruoso e il diverso offrono autentiche e non sperimentate possibilità di redenzione per l'anima e il corpo isteriliti, la ragione colpita da isolamento e la fantasia troppo a lungo tenuta a freno. Ma ancora una volta, anche in **Rosemary's Baby**, le contraddizioni sembrano affermarsi senza possibilità di un'ultima sintesi. Infatti l'unità primitiva del cosmo, instaurata (o restaurata) a prezzo di uno Sposalizio del Cielo e dell'Inferno (non a caso Rosemary viene "posseduta" dal suo satanico partner dopo aver lasciato nel sogno — o in quello che lei si ostina a credere tale — il suo appartamento di New York attraverso una porta che si apre misteriosamente e che l'immette nella Cappella Sistina, teatro della mistica unione) che assicura una precaria assenza di opposizioni interne, viene in seguito contraddetta dal fatto che Polanski vi opera una riduzione investendola con postulati che appartengono a mostruose eresie insieme gnostiche, marcionite e manichee dalle quali trarre il suo catechismo.
Ma Polanski non colloca questo catechismo nell'ineffabile. Al contrario della spiritualità di Swedenborg per il quale l'anima deve collocarsi nella luce per aspirare all'ineffabile, Polanski risponde che sono i corpi e le coscienze a collocarsi nel mondo delle corrispondenze psicofisiche e che aspirano alla luce, nonché al technicolor.
Questo succede perché Polanski ama tanto i trattati dei grandi mistici quanto il "thriller". Ma questo amore non costituisce un tradimento nei confronti dell'altro. Infatti sia i primi che il secondo appartengono al dominio dell'immaginazione che registriamo e organizziamo a prezzo di molta e faticosa riflessione. Vi ritroviamo problemi oscurissimi cui convengono soluzioni chiarissime ma li sappiamo anche pervasi da un tale quantitativo d'intelligenza che, in quanto dipendenti dall'immaginazione, non so fino a qual punto soluzioni e problemi siano più distinguibili. Entrambi sono collegati nello stesso tempo al senso arcano degli avvenimenti e dei rapporti reciproci tra stati d'animo ed estroversione degli oggetti della realtà esterna, tra eccitazione interna e conflitti esteriori. Inoltre i loro procedimenti d'indagine, di attualizzazione e di resa comunicante si rassomigliano in quanto sia i trattati dei grandi mistici che il "thriller" mirano a sommuovere da una parte il mondo della realtà fisica e dall'altra, sommovendola ed eccitandola, ne liberano le corrispondenze e i sensi in essa seminascosti alle coscienze che si torturano nel dubbio e nell'aspettativa, in preda alla ma-

cerazione e all'osservazione tendenziosa di un'invadenza che preoccupa. In questo modo l'interesse per la deduzione e per l'analisi, che più di ogni altra cosa pare preoccupare lo spettatore che pretende di capire (che cosa stanno a testimoniare i molti indizi di **Rosemary's Baby**, dai graffi sul corpo della giovane donna alla radice di Tannys, dal guanto scomparso di Hutch alle orecchie perforate, dall'armadio misterioso alla posizione di Minnie, dal suicidio di Terry alla cecità di Donald?), è costretto a piegarsi all'operare di una coscienza supernormale simile ad una specie di "imagination démentielle" che va ricostruendo e circoscrivendo, a partire da quei piccoli elementi sparsi, prove in favore della propria esperienza assoluta di ricerca di una verità che si estende al di là di ogni limite consentito dal senso comune: ancora una volta il significato di questa verità inquietante e micidiale più che essere affermato viene appena suggerito. Spetta allo spettatore coinvolto nel "thriller" ricostruirselo con tutte le conseguenze che derivano dalla pericolosità delle scoperte.
Insomma: **Rosemary's Baby** si basa su segretissime convivenze e su pericolose prossimità e le larve, i lemuri, gli incubi e gli esseri diabolici che vi si annidano sono tutte forme elementari e immagini dell'Altro e del Diverso. Altro e Diverso in cui lo spettatore deve proiettarsi dopo essersi identificato con Rosemary (soggettive con la camera a mano nei momenti di maggior tensione della fuga a precipizio che inequivocabilmente ci attirano all'interno del personaggio per viverne l'angoscia), che funziona da vettore orientato per via di mediazioni occulte verso la visita temibile dell'orrore del paniere tutto nero con un crocifisso rovesciato.
Chi mai ha posseduto Rosemary? Si tratta di stabilire ora una paternità e una primogenitura: se qualcuno ha posseduto Rosemary questo qualcuno non può essere altri che Polanski che, nel prospettare la macchinazione cosmica, lungi dal contrapporre se stesso a qualsiasi creatore e a quasiasi creatura meravigliosa, opera un rovesciamento così assoluto delle nozioni prestabilite e dei valori acquisiti (con procedimento del tutto simile a quello con cui Rosemary ricorre ad anagrammi e palindromi: "all of them witches", "how hell is fact me", "come with the fall", ecc.), in modo che al divino (o al diabolico) possa essere reintegrato l'umano. La strozzatura e la contraddizione che colpisce **Rosemary's Baby** è il segno di un ideale monistico di perfezione da mettere a tacere e da disperdere in quanto "one portion of being is the Prolific, the other, the Devouring" (2). Così che ogni atto deliberatamente creativo suggerisce un metodo e ne consacra il fallimento, per la stessa ragione per cui "Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate are necessary to Human existence" (3): non potersi fermare.
Il doloroso distacco di Rosemary dalla sua creatura e la contemplazione piena di fascino che ne segue stanno a testimoniare della natura polimorfa di **Rosemary's Baby** che se da una parte si compiace di autoaffermarsi e di consolidarsi nella coscienza turbata dello spettatore, dall'altra non può fare a meno di separarsi da se stesso in quanto costretto ad isolarsi come momento di questo non potersi fermare sulla via della creazione che divora se stessa (come le sorelle Trench si mangiavano i bambini che appartengono alla stessa sfera della creatura di Rosemary). La contemplazione finale è il momento finale dell'eccitazione schermica che sta per spegnersi, molto tristemente, dopo due ore e un quarto. il film incomincia con una nenia che invita a dormire e a sognare, durante i titoli di testa, e finisce con una nenia infantile che invita a dormire e a sognare, prima e dopo la parola fine. Ciò significa che il film non solo è un sogno gratificante ma che ne fa sorgere molti altri. Così rinasce la contraddizione che sola impedisce di cedere al pericolo di una perfetta e pacata adesione con la realtà così com'è. Ci si accorge ora che Polanski è tanto più eretico in quanto per lui non devono esserci ipostasi.
Il film si basa sulle trasformazioni cui si sottopone il personaggio di Rosemary, e Polanski, lasciandosi alle spalle lo spettatore in ritardo in quanto prigioniero delle sue abitudini e che simpatizza per lei, non prende partito per nessuno, se non per questa trasformazione lenta. Perché l'Altro e il Diverso che attirano Polanski hanno bisogno di uno stato di continua rigenerazione. Prendere partito a favore di questo stato di continua crisi significa mettersi a disposizione del solo potere di adempimento di una memoria senza volontà e di una volontà senza memoria, prigioniero di un meccanismo di trasgressione che si ripete numerose volte. Raggiante cupamente nella sua inconcludenza e nella segreta autopunizione che lo colpisce (ma pur

2) *op. cit. pag.* 54.
3) *op. cit. pag.* 22.

sempre gravide di conseguenze) **Rosemary's Baby** sembra partecipare della stessa natura del figlio di Rosemary. Come questo, viene concepito, prende forma, si sposta e si agita nei momenti in cui più scalcia contro la pigrizia-utero e il torpore rigonfio dello spettatore beffato; infine si mostra in tutta la sua eccessiva aberrante abnormità, ma il segreto di questa paternità e di questa filiazione sta ancora una volta nei ripetuti prelievi di sangue cui vengono sottoposti Rosemary e lo spettatore, durante il sabba plateale di Roman Polanski già totalmente vampiro. Carne e sangue che costituiscono la materia di cui si nutre l'eresia deviante dalla realtà che ci acceca come Donald, ci uccide come Terry, ci paralizza come Guy e ci invade come Rosemary. Che nome dare a tutto questo se non quello dell'ufficio originale che si annulla nella copia del Lucifero-Polanski già da sempre pronto ad arrecarci la luce lucidamente rigettata per le astuzie e le simulazioni del far credere?

L'eternità irrisoriamente trema e con lui lo spettatore quando vede l'uomo procreare la propria immagine con quella dell'essere uscito da lui. La prima levata dei cuccioli della follia non persevera sulla via della saggezza e della conoscenza. Polanski è solo un apprendista.

FRANCO FERRINI

ROSEMARY'S BABY (Nastro rosso a New York); *r.*: Roman Polanski; *sc.*: Roman Polanski dal romanzo omonimo di Ira Levin; *f.* (*technicolor*): William Fraker; *scg.*: Richard Sylbert; *arr.*: Robert Nelson; *m.*: Christopher Komeda; *mo.*: Sam O'Steen, Bob Wyman; *int.*: Mia Farrow (*Rosemary Woodhouse*), John Cassavetes (*Guy Woodhouse*), Ruth Gordon (*Minnie Castevet*), Sidney Blackmer (*Roman Castevet*), Maurice Evans (*Hutch*), Ralph Bellamy (*Dr. Sapirstein*), Angela Dorian (*Terry*) Patsy Kelly (*Laura Louise*), Elisha Cook jr. (*Mr. Nicklas*), Emmaline Henry (*Elise Dunstan*), Marianne Gordon (*Joan Jellico*), Philip Leeds (*Dr. Shand*), Charles Grodin (*Dr. Hill*), Hope Summers (*Mrs. Gilmore*), Wendy Wagner (*Tiger*), Hanna Landy (*Grace*), Walter Baldwin (*stregone*), Linda Brewerton (*controfigura nuda di Mia Farrow*), William Castle (*l'uomo fermo davanti alla cabina telefonica*); *pr.*: William Castle *pr. ass.*: Dona Holloway; *o.*: U.S.A., 1968; *dur.*: 134'.

Ritmi vitali, ritmi mortali

La condanna storica e umanistica della disumanità di ogni atteggiamento passivo davanti all'esistenza (esemplificato in quello dell'attuale classe borghese) e una chiarezza aggressiva e comunicante, efficace vettore stilistico di tale condanna, costituiscono insieme il valore e l'importanza di **Le mariée était en noir** (La sposa in nero, 1967) di François Truffaut.

L'INTRODUZIONE

Mentre scorrono i titoli di testa, l'immagine del volto di Julie, la protagonista, fissata in un'espressione ambigua e impenetrabile in un quadro di stile impressionista, invade di continuo lo schermo al ritmo di una pressa di stampa imponendosi alla nostra attenzione per poi divenire una duplice chiave per la comprensione del film. Julie è vestita di nero, sfoglia lentamente un album di fotografie, è ancora giovane ma la bellezza profonda e sensuale dello sguardo non nasconde un volto segnato e sfatto: d'improvviso tenta di gettarsi dalla finestra, la madre la ferma, poi lei fa le valige, va via di casa. E mentre Julie, avviandosi verso la stazione, diventa una figurina scura completamente immersa nella totalità di un'atmosfera indifferente (l'inquadratura inizia infatti con l'immagine di una bambina che gioca con uno jo-jo vicino a una porta, poi da questa porta esce Julie, e la bambina, che evidentemente non sa cosa fare, l'accompagna alla stazione; la macchina da presa seguendole mentre oltrepassano un isolato scopre dietro a loro una strada e uno squarcio di mare che assumono egual peso, nella superficie dell'inquadratura e nell'attenzione dello spettatore, delle azioni delle due le quali scompaiono poi alla nostra vista come assorbite da quel paesaggio), Truffaut con questa concisa obiettività nel presentarci la protagonista, definisce l'ambiente che la circonda e che condiziona (alla fine ci verrà detto quanto) il suo comportamento. Il gioco della bambina scandisce lo scorrere di un tempo lento e indifferente all'azione della protagonista, inquietante in questa sua monotona estraneità: il tempo dell'esistenza di una società ottusa e intorpidita, quella di Emma Bovary e Teresa Desqueyroux, vista in questo film con una lucidità critica nuova ed efficace.

Infatti questa sequenza introduttiva, come quelle dei due precedenti film di Truffaut, svolge la funzione di presentarci il ritmo di un'esistenza, quella di un ambiente e dei personaggi le cui azioni si iscrivono abitualmente in esso, e da esso subiscono un alienante condizionamento. Ma a differenza dei film precedenti dalle cui sequenze iniziali era assente, almeno a livello comportamentistico-narrativo, ogni reattività fra personaggio e ambiente e l'attenzione dello spettatore veniva immancabilmente a concentrarsi sul distacco con cui contemplare un universo internamente armonico oppure, a seconda delle abitudini dello spettatore, veniva a spegnersi nel disinteresse davanti a un momento di stasi descrittiva (penso soprattutto a **La peau douce**); l'introduzione di **La mariée était en noir** contiene un inesauribile centro d'azione e di interesse costituito dal comportamento della protagonista: lo spettatore (mi riferisco sempre a uno spettatore che subisca il film, disposto ad alienarsi in esso, che non sia però normalmente predisposto a fruire soltanto una particolare forma di cinema alienante al punto di non poterne fruire altre se non nei modi di quella: una situazione quest'ultima oggi assai diffusa ma nel modo più negativo essendo gli spettatori di Lelouch assai più numerosi di quelli di Rossellini, Truffaut e Cottafavi; mi riferisco dunque a un auspicabile spettatore "verginalmente passivo") è istintivamente portato a incuriosirsi per la non spiegata drammaticità del comportamento di Julie e, più o meno consapevolmente, egli comincia a ricollegare la sua curiosità per le cause e il futuro svolgersi del comportamento di Julie allo sguardo di lei o meglio al suo volto. Egli si abitua anche alla stabilità di un rapporto tra le scenografie in cui abitualmente si muove un personaggio e il personaggio stesso: le prime servono al regista per inserire il personaggio in un ambiente definito con estrema precisione (anche socialmente) che visualmente ci dice le abitudini, il modo di esistere del personaggio (vedi la scena in cui Julie, dopo aver visitato la stanza di Coral per la prima volta, dice alla proprietaria della pensione di aver compreso molto di lui, da quella semplice visione), in breve, quel suo **ritmo vitale** che verrà approfondito e condotto alle sue estreme conseguenze nel comportamento e nell'azione (cioè nel corteggiamento di Julie da parte dei personaggi maschili e nella loro morte per quanto li riguarda; nell'uccisione dei primi tre uomini e soprattutto nelle risoluzioni finali per quanto riguarda Julie) in modo da restare indelebilmente impresso nel ricordo dello spettatore col significato che andrà assumendo in riferimento ai singoli personaggi. Un altro dato stilistico tipico della regia di Truffaut e che già si rivela in questa prima sequenza è il suo **essere vicino** ai personaggi, rispettare la realtà in cui si muovono, affidando l'oggettivazione dei comportamenti al loro svolgersi naturale, conducendo così lo spettatore a una riflessione spontanea (o, meglio ancora, riuscendola a far credere tale, senza fallire per un tedioso eccesso o per un altrettanto tedioso difetto di chiarezza, il che oggi è cosa rara) sui poteri alienanti della realtà di educazione e di abitudini che condiziona e determina quei comportamenti. Tutto questo accade senza che Truffaut dia allo spettatore l'impressione di essersi prefissato una tesi da dimostrare o con l'adozione di angoli visuali, di un tono fotografico e di un montaggio particolarmente stranianti e oggettivanti (alla Godard, il quale consapevole di questo pericolo dichiara subito la propria soggettività) o con l'impiego di una vicenda che, se pur illustrata in modo tradizionale, denunci fin da principio i suoi intenti didascalici (penso al plumbeo Autant-Lara). Quando ne **La peau douce** (La calda amante, 1964) l'intellettuale borghese quarantenne spoglia la giovane hostess addormentata e poi la bacia, dopo averla lasciata sola per tutta la sera al fine di rispettare le apparenze borghesi, Truffaut sa benissimo di filmare l'impotenza sentimentale di un uomo troppo debole e reticente, troppo chiuso in un presente di abitudini per essere capace di amare veramente: eppure riprende la situazione in un seguito di campi-controcampi che intendono rispettare quella realtà poiché il comportamento del protagonista suggerisce già da solo allo spettatore una riflessione sulla realtà che lo determina; e la verità di tale comportamento (la tenerezza del protagonista verso la giovane, una tenerezza che non riesce mai ad esprimersi compiutamente per i condizionamenti dell'ambiente divenuti ormai interni al personaggio; sarà appunto tale mancata espressione a farsi segno della chiarezza del discorso di Truffaut) stimola questa riflessione nella direzione dell'approfondimento di detta realtà, approfondimento che in **La peau douce** (come in **La mariée**) troverà il suo punto conclusivo in un finale senza sfumature, che vede per protagonista il comportamento ottuso e autodistruttivo tipico di una classe (dall'abbandono di Pierre da parte di Nicole alla risoluzione finale della moglie, le cui cause vengono rese esplicite da quel fucile da caccia — solo un certo tipo di famiglia è uso possederne — e dall'auto con cui si dirige verso il ristorante, una Mini-Morris che inten-

viene inquadrata sempre per intero e dal davanti in modo da zionalmente viene inquadrata sempre per intero e dal davanti in modo da diventare un « corpo » unico con la guidatrice e da sostituirsi al suo sguar- do nell'attenzione dello spettatore; intrusione di un livello di finzione pros- simo al documentario, procedimento questo impensato da un cinema soltan- to narrativo e impiegato qui da Truffaut per eliminare efficacemente sfuma- ture al significato di un gesto in cui è racchiuso quello del film; il corrispet- tivo di questa « intrusione » positivamente didascalica va ricercato in **La mariée** nell'impiego di un colore anti-naturalistico e laccato, di volta in volta reinventato al fine di definire la **staticità** oppressiva dei vari universi evi- denziandone a dismisura i diversi colori-base: il color terra, l'antracite del- le divise per il carcere; il verde e il grigio asettici, da pellicola Kodak, per la famiglia borghese di Morane..., un procedimento già felicemente adotta- to da Mulligan e da Coffey per il bel **Su per la discesa** (1).
Ne **La mariée était en noir**, questa struttura "a cerchio chiuso", dissimulata in una narrazione iterativa, si manifesta in tutta la sua sublime chiarezza al livello dei significati dell'opera, contrappuntando sempre più intensiva- mente le apparenze della narrazione (l'azione di Julie viene contrappuntata cioè dal significato che Truffaut le fa progressivamente assumere in funzio- ne delle reazioni ad essa dello spettatore).
Verifichiamo ora in modo analitico queste ultime affermazioni su **La mariée était en noir**.

L'ALIENANTE RITMO VITALE DI UN UNIVERSO

Tre esempi di impotenza sentimentale e sue cause.

1) Un borghese libertino millenovecentosessantotto (Bliss) fa il bagno e parla con un amico (Corey) del suo imminente matrimonio e delle trascor- se avventure erotiche che forse interromperà subito prima del matrimonio (così dice l'amico ma lo spettatore pensa: "se già tradisce la fidanzata..."). Le tinte chiare e piene, la luce calda della Costa Azzurra diffusa sul mo- dernissimo appartamento agiato, rivestono questo universo di un suo laido fascino. La trovata narrativa che ci ha introdotti ad esso, la ricerca di Bliss da parte di Julie determinante la prospettiva erotica che Bliss intravede nell'esser cercato da una bella sconosciuta, è destinata a minare fin da prin- cipio la nostra contemplazione-partecipazione al ritmo di tale universo.
Infatti lo spettatore, che ha seguito Julie nella sequenza precedente, rima- ne sorpreso nel vederla apparire vestita, di mattina, con un abito lungo bian- co e una stola di piume, e la sua curiosità per le intenzioni di Julie si di- scosta progressivamente da quella dei due personaggi (Bliss e Corey): la loro infatti rimane sempre uguale, perchè limitata all'accadibilità di un fatto che possa rientrare nel loro ritmo vitale (i due prevedono da parte di Julie soltanto la più o meno esplicita offerta di un'avventura erotica), mentre quella dello spettatore cresce continuamente perché egli si aspetta qualsia- si reazione da Julie, e l'incalzare degli avvenimenti non fa altro che accen- tuare la curiosità dello spettatore e il discostarsi di questa da quella nutri- ta da Bliss e Corey. Ed è in forza di tale discostarsi che il comportamento dei due personaggi maschili viene progressivamente oggettivato agli occhi dello spettatore, fissato come scorrere di un ritmo vitale sempre identico a se stesso, definito al livello dei sentimenti (Bliss che sta per sposarsi con una ragazza bella e insignificante non è minimamente turbato dall'idea di partecipare a un'avventura erotica con un'altra donna, cerca anzi di realiz- zarne le premesse durante la festa di fidanzamento) e in quelle scenografie, asettici scenari della contemporanea civiltà borghese, pervasi da una luce sempre piena, sempre uguale; che vivono nella stessa dimensione dei per- sonaggi: uomini-manichino, tutti con le medesime aspirazioni, il medesimo ritmo vitale. Un ritmo vitale che Truffaut dalle dimensioni del quatidiano og- gettivato conduce al tragico; ma lo fa in modo volutamente adrammatico nel tentativo di far prendere coscienza allo spettatore dell'adrammaticità reale della morte di un uomo che vive stupidamente (e questo Truffaut non può dirlo direttamente per non risultare tedioso, ce ne fa allora prendere co- scienza progressivamente) e muore perchè stupido (la condanna dello spet- tatore avviene anche al livello dell'azione). Vediamo ora con quali mezzi Truffaut ottiene tale adrammaticità. Lo spettatore non può certo approvare nè condannare il comportamento di Julie (non ne conosce i moventi); il gesto galante di Bliss (sale sul montante della tenda di un terrazzo per ri- prendere la sciarpa di Julie) sfruttato da Julie per ucciderlo non è che lo

1) *Alludo, naturalmente, alla copia originale di* La mariée, *poichè, come è avvenuto anche per altri film francesi come* Les biches *e* Week end, *si è ormai istituzionalizzato in Italia il massacro cromatico con ristampe di sconfortante pallore.*

estremo perdurare di quel ritmo vitale senza alternative di cui ho parlato; il passaggio da quel gesto alla morte è segnato soltanto dalla lieve spinta di Julie che precipita Bliss. Truffaut non riprende certo la morte di Bliss: gli è bastato registrare il suo passaggio dal ritmo vitale sopra descritto al- la caduta nel **vuoto** che sorprende lo spettatore e fa sì che alla percezione dell'avvenimento consegua nel suo spirito la considerazione o quantomeno l'intuizione dell'annientante assorbimento di Bliss nel suo ritmo vitale, sot- tolineato dall'immutabilità del comportamento di Bliss fino alla morte, com- piuta nel medesimi scenari sotto la medesima luce e angolazione, nella stessa indifferenza in cui si svolgeva l'avventura erotica: non a caso la se- quenza non si chiude con una nota drammatica ma con l'immagine di Julie che si allontana indisturbata.
Il raccordo scelto da Truffaut per il passaggio dall'universo della prima vit- tima a quello della seconda non deve apparire un inutile compiacimento calligrafico; è invece frutto di una meditazione che lo inserisce nel tessuto stilistico-ideologico del film. La camera segue la sciarpa che Julie indossa- va durante la festa (e della quale si era servita per uccidere Bliss) portata dal vento dalla casa di Bliss fino al ramo di una pianta: conduce dunque con dolcezza lo spettatore fuori dello scenario del primo universo e lo abi- tua a questo cambiamento conservando la continuità spaziale e luministica; poi con una leggera panoramica scopre dal ramo su cui è posata la sciarpa un aereo che probabilmente conduce Julie nell'universo della seconda vittima. Questo intelligente esempio di ellissi non deve indurre a considerare **La ma- riée était en noir** come una sorta di film mitologico dove i comportamenti non vengono sufficientemente motivati: Truffaut si preoccupa di spiegarci i personaggi al livello delle loro psicologie e della loro condizione sociale che si riflette chiaramente nel comportamento; quanto alle motivazioni di ca- rattere meramente narrativo egli tralascia con sinteticità invidiabile di svi- luppare quelle non essenziali (come fa Julie a reperire l'indirizzo delle sue vittime...) per evitare al film uggiosi momenti di narrazione meccanica, preoccupandosi invece di seguire con cura i personaggi nello svolgersi del- le situazioni principali (gli omicidi) nelle quali contrae il tempo dell'azione il meno possibile per conferire ad esse credibilità e interesse, attraverso l'idea di continuità suggerita a diversi livelli ma sempre presente.

2) Ora Julie, si trova nel nord, a Versailles, e visita in un albergo di infi- mo ordine la stanza di Robert Coral: un angolo-cucina con piccole tende di plastica a fiori slavati, sulle pareti manifesti di turismo ingialliti e fotogra- fie pornografiche; lo incontra poi a teatro e gli dà un appuntamento nella stanza di lui per la sera seguente; compra una bottiglia di liquore e lo av- velena con una siringa; tutta la sequenza che segue non è dunque altro per lo spettatore che l'attesa della morte di Coral. E Truffaut segue da vicino il suo personaggio, prima dell'incontro con Julie, quando cambia i manife- sti della sua cameretta con altri meno pornografici ma del medesimo catti- vo gusto (paesaggi da agenzia turistica), mette un disco sul piatto del gi- radischi, poi definisce verbalmente il ritmo inutile della sua esistenza di so- gnatore timido e piccolo-borghese, ritmo oggettivato agli occhi dello spetta- tore (e di Julie) dalla precedente conoscenza dell'ambiente in cui vive Co- ral (già tutto definito in quel cambiare dei manifesti di cui anche Julie si è accorta). Ora Julie danza da sola e attende compiaciuta la morte del suo ospite, Coral cade a terra e strisciando, inquadrato dall'alto, pone fine alla sua esistenza larvale, definendola ancora una volta allo spettatore mentre un momento prima Julie gli aveva rivelato la causa del suo comportamento: un colpo di fucile l'aveva resa vedova sul sagrato della chiesa il giorno delle nozze. Ancora una volta Truffaut ci descrive lo scorrere e l'arrestarsi privo di drammaticità di un ritmo vitale, dando qui per scontato l'esito dell'azione ed interessando lo spettatore allo squallido rivelarsi di quel ritmo, un rive- larsi che si compie progressivamente, attraverso le scenografie e il compor- tamento nello svolgersi di un'azione prevista. Questo episodio ha dunque la funzione di precisare il significato del primo e degli altri a venire, e per assolvere tale funzione Truffaut provoca nello spettatore una tensione pura- mente razionale e non per questo meno sicura (egli convoglia cioè la cu- riosità dello spettatore nell'unica direzione del rivelarsi del carattere di un uomo destinato a morire e gli fa prendere coscienza dell'adrammaticità del- la morte di quell'uomo ripetendo in modo più esplicito la conclusione del primo episodio).

3) La lunga carrellata che apre il terzo episodio introducendoci all'universo e al ritmo vitale della terza vittima termina con l'entrata in campo di Julie, il cui sguardo, grazie al primo flash-back esplicativo, si è caricato di una più motivata ambiguità agli occhi dello spettatore. Il ritmo vitale di questo

universo scorre lento e tranquillo: è quello dell'alta borghesia agiata; Morane, la futura vittima (ormai lo spettatore non ha più curiosità se non sul "come" avverrà il delitto) è l'unico dei personaggi maschili ad essere sposato e ad avere un figlio, sapremo poi che egli ha intrapreso la carriera politica. Già al livello delle scenografie Truffaut comincia a rivelarci lo squallore della sua esistenza (l'arredamento della sua casa è lussuoso ma non raffinato, anzi un poco volgare e chiassoso) che poi si precisa nel suo comportamento con Julie: costretto dagli avvenimenti a passare la serata in casa in compagnia di un'avvenente ospite non ha di meglio per intrattenerla che tediarla con l'aggressiva e compiaciuta saccenza (le parla della sua carriera e le consiglia di formarsi una indispensabile "coscienza politica") di appartenente alla categoria degli ex-primi della classe che il regime gollista è solito promuovere agli alti ranghi della vita politica. Tale meschinità ha occasione di rivelarsi nella sua pienezza sconsolante nel momento in cui comprendiamo che Morane sta tentando di corteggiare Julie, giocando sul suo fascino di padre affettuoso, uomo gentile e arrivato, e così ci si accorge benissimo di tutta la goffaggine e l'impotenza sentimentale di chi come lui ha consacrato l'intero suo ritmo vitale al perseguimento della "carriera", col necessario complemento di ordine e felicità borghese rappresentato dalla famiglia. Anche l'interesse di questo episodio è fondato sul rivelarsi progressivo della squallida ottusità di un individuo (che peraltro riflette una condizione umana assai vasta), e la morte scelta per lui (il soffocamento nello sgabuzzino in cui era finito per voler aiutare Julie, con goffa galanteria) non provoca certo la pietà dello spettatore nei confronti di Morane, ma con la sua lunghezza permette e stimola la presa di coscienza di un atteggiamento emotivo precedente (la non-partecipazione al dramma di Morane) e l'approfondimento delle sue cause (alienazione inconsapevole di Morane e suo fallimento nell'azione sentimentale, precisati nel secondo flash-back esplicativo sullo squallido passato comune di Morane e delle altre vittime introdotto al termine di questo episodio). Nel flash-back citato oltre all'equivalersi dei cinque uomini nell'alienante ritmo vitale (oziosi perdigiorno stupidi e volgari dotati di una provinciale vocazione al libertinaggio, gente — ci dice Truffaut ponendoli per mezzo di un agente drammatico, Julie, di fronte alla morte — le cui esistenze si consumano senza sostanziali mutamenti e senza utilità alcuna) viene suggerita un'interessante considerazione sulle cause del comportamento di Julie: in una breve sequenza al rallentatore vediamo l'immagine di due bambini (Julie e David, il futuro marito) che corrono su un prato, ripresi a camera fissa, la voce "off" di Julie commenta la scena ricordando a Morane che David, sin dall'infanzia, aveva rappresentato l'unico scopo della sua vita.

L'effetto del rallentamento è in questo caso di provocare sì una distanza temporale dal resto della narrazione, ma anche di tradurre tale distanza in una soggettivazione dell'immagine evocata da Julie in rapporto al suo commento verbale (anche nell'impiego del rallentato Truffaut rifugge da ogni effettismo: sia dai modi un poco pedantemente stranianti con cui esso viene impiegato in **Point blank**; sia da quelli ipocritamente e impotentemente liricizzanti di **Bonnie and Clyde**): pur approfondendo il personaggio di Julie, Truffaut mantiene dunque sospeso il giudizio sul suo comportamento.

L'incubo delle apparenze

Truffaut costruisce a questo punto un prolungamento del terzo episodio che chiudendo la prima parte del film ne precisa aggressivamente i significati. L'universo che la vittima rappresenta rivela qui, nell'azione (finora Julie era stata la sola ad agire), la sua mostruosa ottusità.

L'intero meccanismo della giustizia di questo universo viene a dipendere per una congiuntura di avvenimenti dall'ambiguo cinismo di un bambino (Cookie, il figlio di Morane) che fa incriminare la sua giovane insegnante del delitto commesso da Julie. Con questo "prolungamento" Truffaut intende sottolineare in modo indelebile la tragedia di un universo che si è chiuso nel ritmo della propria esistenza e che non può supporre alternative alla realtà delle apparenze. Intenzionalmente la vittima è una ragazza simpatica (perché la vediamo sempre sorridente in mezzo ai bambini suoi alunni) e assai carina (interpretata da Alexandra Stewart); lo spettatore ha così modo di avvertire il peso incombente della tragedia (suggerito anche dai titoli dei giornali che prevedono la condanna della giovane) ma non di assistere al suo compiersi perché Truffaut intende **denunciare la disumanità** degli universi a cui le vittime appartengono e non far sì che lo spettatore attribuisca responsabilità della tragedia a Julie, la quale per il momento pare estranea ed atipica rispetto agli universi messi in scena: per charire questa idea Truffaut risolve la situazione sopra descritta con l'intervento chiarificatore di Julie che dimostra (telefonicamente) alla polizia la propria colpevolezza.

Questo breve episodio è racchiuso tra due zoom, il primo in avanti a scoprire un diverso volto dello scorrere sempre uguale del ritmo di un universo (per questo tutto continua a svolgersi nei medesimi scenari luminosi e indifferenti presentati all'inizio dell'episodio), il secondo all'indietro per chiudere a guisa di imprevisto "flash" la propria **dimostrazione** nel momento migliore perché lo spettatore non si accorga di essa pur accettandola, subendola.

Ritroviamo Julie in un confessionale che non si lascia convincere dalle logidhe argomentazioni di un prete che intende dissuaderla dai suoi delittuosi propositi: nel vederla in tale luogo ci viene precisata la sua indole non eroica, ma dubbiosa, la sua educazione religiosa, cattolica, ma evidentemente inutile; il giudizio su Julie viene rimandato, ma la sua natura (borghese) continua ad essere approfondita.

4) L'uomo dal cranio rasato si chiama Delvaux e svolge una losca attività, il suo scenario è un cimitero di auto complementare, nella sintetica ma efficace definizione del personaggio, alla battuta con cui un suo aiutante-complice (facente parte del medesimo universo, ritmo vitale...) gli desrive Julie ("faccia da puttana"): ora, poiché lo spettatore è certamente sicuro dell'ingiustizia di questa offesa, egli comprende l'ottusità del ritmo vitale a cui i popolatori di questo universo sono assuefatti. La conclusione di questo episodio rimane tuttavia sospesa (la polizia arresta Delvaux) per un'esigenza stilistico-narrativa che si preciserà alla fine.

Immediatamente prima della scena del confessionale abbiamo visto Corey, l'amico di Bliss, passare per caso all'aeroporto. E' anche questa una premessa necessaria all'episodio finale, episodio chiave per apprendere il significato del film (o se preferite, visto che si tratta di "immagine autoritaria", per subirne l'imposizione).

L'ORRORE DI UN PRESENTE

Una falsa eroina borghese

bito due essenziali attributi che lo differenziano da quello delle altre: il primo è la sua condizione di artista (un pittore), che vive creando, il secondo è la reale attesa di Julie da parte sua estrinsecata nelle opere di Fergus, molte delle quali contengono un esatto rimando figurativo al profondo viso di Julie. Tutto ciò (anche le abitudini erotiche appaiono sublimate nel fervore creativo) rende credibile la dichiarazione di amore di Fergus a Julie (lui è l'unico personaggio il cui amore sia veramente una espressione di vita) e a riprova di questo lei sente il bisogno di compiere in fretta il suo proposito, per non perderne definitivamente la forza. Anche Fergus verrà ucciso per essere rimasto totalmente assorbito nel suo ritmo vitale, ma lo spettatore non può non disapprovare questa volta il gesto di Julie la cui ostinazione, la cui paura di mutare il proprio ritmo vitale, l'ha condotta per la prima volta a un'azione disumana e inutile, ottusa. Ora Julie cerca di cancellare i segni dell'amore di Fergus per lei, ma inavvertitamente scopre il più grande, incancellabile e inconfutabile segno della sua presenza nell'animo del pittore: un grande ritratto murale di Julie che lo spettatore ricollega mentalmente alla presenza costante di tale ritratto nello scorrere dei titoli di testa, un momento chiave, come ho detto all'inizio, per comprendere il significato del film.

Il ritmo vitale della quinta vittima prescelta da Julie (Fergus) presenta su-

Il cerchio chiuso

Corey è amico anche di Fergus, il gesto, ripetuto tre volte durante il film, del bicchiere rovesciato, mette in azione l'unico meccanismo narrativo del film apparentemente fine a se stesso. Ma Truffaut per sottolinearne la fatuità in un'opera come questa, rende vana la scoperta di Corey: Julie si costituisce da sola, si fa arrestare, e permane in questo suo comportamento una qual aurea misteriosa. Ma quando lo spettatore vede Delvaux in cella e Julie che si dirige verso di lui per porgergli le vivande tutto appare chiaro e Truffaut intenzionalmente non filma il gesto della protagonista, attende soltanto che esso si compia; segue con la camera immobile l'attesa inconsapevole di un guardiano del carcere, poi il suo tardivo accorrere al grido di Delvaux colpito. Quest'ultimo universo presentava scenograficamente e nella definizione del "ritmo vitale" i terrificanti connotati di un carcere gollista ripreso in modo da evidenziarne tutta la asfitticità: l'ultima inquadratura racchiude i personaggi in quest'unica prospettiva, quella di un deserto e squallido angolo dei corridoi del carcere, nel sonoro gli accenti trionfali

della marcia nuziale di Mendelssohn definiscono in modo sferzante e conclusivo il significante del "fuori campo" finale e quello di tutto il film. Julie ha avuto la stessa colpa delle sue vittime: consumare inutilmente il proprio tempo, quello degli altri, le occasioni di vita autentica, lasciandosi assorbire da un ritmo vitale senza prospettive, un ritmo che si definisce continuamente come tipico dell'attuale classe borghese. "Non si possono cambiare le persone" dice Gina a Fabrizio in **Prima della rivoluzione** e Fabrizio che verbalmente confuta questa affermazione finisce poi per cadere in una analoga sorta di conformismo: è questa la tragedia dei personaggi di Truffaut, che non fanno altro, comportandosi, agendo, che precisare la loro alienazione, il loro equivalersi in essa, l'anti-storica disumanità di un modo di esistere. Truffaut assolve il compito di far prendere coscienza di ciò allo spettatore col suo stile lucido e oggettivo che non rinuncia a servirsi di una storia elementare, una cadenza apparentemente iterativa, protesa in realtà a chiudersi in un cerchio di sorprendente perfezione, quello della nostra spaventata impotenza ad uscire dall'artificioso e inutile presente che ci siamo costruiti, un'impotenza tanto più compatibile (e compatita da Truffaut) quanto più dubbiosa, quasi consapevole di sè (è il caso del Pierre Lachenay di **La peau douce**); tanto più spaventosa quanto più espressa in una volontà di azione irrazionale e inconsapevolmente auto-distruttiva (è il caso di Franca Lachenay e della Julie di **La mariée était en noir**; ho così indicato la maggior lucidità e compiutezza di quest'ultimo film).

Autore che rivive alle sue possibilità estreme la feconda lezione di un cinema ormai classico (2), Truffaut fonda su di essa la popolarità delle sue

2) *Cito qui i nomi di alcuni autori il cui contributo alla formazione dello stile di Truffaut è particolarmente degno d'interesse. In* La mariée était en noir *i segni della loro lezione sono spesso riscontrabili, anche se essa è sempre perfettamente filtrata nel personalissimo modo di narrare di Truffaut.*
Rossellini. *Ci sono molti piani-sequenza ne* La mariée était en noir. *Sono i segni di un modo di essere a un tempo vicini e distanti dai propri personaggi, di cogliere le loro minime vibrazioni, le loro reazioni a una situazione e di farcele apparire* impreviste, *di farle in tal modo divenire funzione di un preciso discorso critico che sorga come un seguito di considerazioni proprie di ciascuno spettatore.*
Hitchcock. *Dice Hitchcock a Truffaut: «Sullo schermo due persone parlano del più e del meno tranquillamente e sotto al tavolino al quale sono seduti una bomba sta per scoppiare; loro non lo sanno, lo spettatore sì: questa è la* suspense». *E Truffaut utilizza questa trovata del maestro con una sensibilità consapevolmente europea e contemporanea. Ne* La mariée était en noir *«la bomba» è Julie e lo spettatore invece che «attenti, c'è una bomba» è portato a pensare «che stupidi che siete, potreste salvarvi se viveste meno nelle vostre idiote abitudini, ma non vi salverete, e mi dispiace». La suspense e la partecipazione del pubblico rimangono, esse vengono tuttavia a mutare il loro punto d'applicazione: dagli sviluppi di una situazione alle cause che determineranno sviluppi previsti, ma spiacevoli.*
Minnelli. *Il rapporto di reciproca definizione fra scenografia e personaggio appare in* La mariée était en noir *liberato da simbolismi evidenti, poichè viene a mancare l'opposizione diretta fra una scenografia con personaggio e un'altra o altre scenografie con personaggio. Questi «blocchi» appaiono in* La mariée *in fasi distanziate dell'azione e non presentano, anche se li consideriamo indipendentemente da tale «spazio distanziatore» narrativo, forti differenze fra di loro (ad eccezione di quanto riguarda Fergus). Da questa considerazione consegue che le varie scenografie non presentano differenze coloristiche rimarchevoli, meno adatte al discorso di Truffaut, così lucidamente legato al nostro presente, che all'affascinante sogno dell'*armonia *recuperabile fra ideali e comportamento proprio di Minnelli.*
Lang. *Parlavo prima dell'*incubo delle apparenze. *Si cominci a pensare a* Beyond a reasonable doubt (*L'alibi era perfetto,* 1956) *e si confronti questo film all'episodio della maestra in* La mariée était en noir: *l'unica differenza è costituita dai riferimenti a un presente precedentemente definito e dal personaggio del bambino che mette in azione il meccanismo che è il soggetto dell'incubo. Questa sequenza è anche un omaggio all'*attualità *del Lang americano, la continuazione per immagini del saggio (di Truffaut)* Amare Fritz Lang (*Cahiers du Cinéma n.* 31).
Hawks. *La lunga inquadratura che apre l'episodio di Morane passa senza «stacchi» dal soggettivo (di un personaggio) all'oggettivo (dello stesso personaggio), analogamente all'immagine di Wayne-Dunson nella scena della partenza in* Red River. *Lo stesso comportamento di Julie che adatta alle situazioni che deve risolvere (con l'omicidio) soluzioni elaborate sulle basi del carattere delle sue vittime, prevedendo le loro future reazioni, ricorda quello del protagonista di* Rio Bravo, *con la differenza che Julie finisce col «coinvolgersi» almeno con l'ultimo universo in un modo superiore perfino al protagonista di* The big sleep.
Mackendrick. *Cookie, il figlio di Morane, non può non ricordare i piccoli protagonisti di* A High wind in Jamaica (*Ciclone sulla Giamaica,* 1965): *la stessa ambigua crudeltà, la stessa* irresponsabilità *che in Truffaut è assai probabilmente il corrispettivo di quella, più grave, degli adulti. Ma essendo Truffaut autore di* Les 400 coups *si tratta, ancora una volta, di un* cerchio chiuso, *un rapporto di arricchimento reciproco e continuo.*

opere, le concepisce in funzione essenziale di un pubblico da intrattenere e al contempo aggredire ed educare (un impegno questo a cui Losey pare venir meno sempre di più) offrendogli in questo caso un'opera "conclusa", "finita", ma **utile** poiché oltre a costituire un rigoroso quadro critico dell'attuale società borghese è anche l'immagine universale dell'orrore di un atteggiamento passivo e anti-storico davanti all'esistenza.

ORESTE DE FORNARI

LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR (La sposa in nero); *r.*: François Truffaut; *sc.*: F. Truffaut e Jean-Louis Richard dal romanzo «The Bride Wore Black» di William Irish [Cornell Woolrich]; *f.* (*eastmancolour*): Raoul Coutard; *scg.*: Pierre Guffroy; *m.*: Bernard Herrmann; *fon.*: René Levert; *mo.*: Claudine Bouché; *int.*: Jeanne Moreau (*Julie Kohler*), Jean-Claude Brialy (*Corey*), Claude Rich (*Bliss*), Michel Bouquet (*Robert Coral*), Michel Lonsdale (*René Morane*), Daniel Boulanger (*Delvaux*), Charles Denner (*Fergus*), Serge Rousseau (*David, marito di Julie*), Jacques Robiolles (*Charlie*), Luce Fabiole (*la madre di Julie*), Sylvine Delannoy (*la signora Morane*) Jacqueline Rouillard (*la cameriera*), Van Doude (*ispettore Fabri*), Paul Pavel (*il meccanico*), Maurice Garrell (*pubblico ministero*), Gilles Quéant (*magistrato inquirente*), Alexandra Stewart (*Miss Becker*), Frédérique e Renaud Fontanarosa (*i musicisti*); *pr.*: Marcel Berbert per Les Films du Carrosse/Artistes Associés (Paris)-Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma); *d.p.*: Georges Charlot; *dur.*: 107'

Verso il soliloquio

Per Chabrol, da **Marie Chantal** in poi, il perseguimento del rifiuto totale
delle morali correnti ha portato alla costituzione sempre più definitiva
di un nuovo universo "morale", all'interno del quale le qualificazioni tipi-
camente chabroliane (l'ambiguità del suo cinema, le sconfitte umane dei
suoi personaggi ecc.) hanno perduto quasi completamente ogni loro ele-
mento naturalistico per diventare nella elaborazione stilistica sempre più
astratta ed essenzializzata, elementi "naturali" di un universo morale (o
a-morale) che li comprende, sollecita e racchiude quasi perfettamente.
Più in particolare si deve aggiungere che con **Les biches** l'itinerario
creativo e stilistico di Chabrol va oltre il raggiungimento di una morale
esistenziale semplicemente cinematografica (cioè fatta, o ri-creata, solo
per immagini, e perciò fine a se stessa), per giungere alla costituzione
di una "nuova" morale giustificatrice e insieme sovvertitrice, che attra-
verso "atti" e "provocazioni" stimoli e operi uno svincolo completo,
ideologico e poetico, sia dai sistemi morali correnti, sia dagli "universi"
realistici, sia dai comportamenti sistematici, codificati o comunque co-
dificatori, della realtà quotidiana.,
Nel cinema di Chabrol, comunque, il passaggio dal **di qua** della morale
al **di là** della stessa porta sempre di più ad un isolamento; più che negli
altri film di Chabrol in **Les biches** la 'situazione' e l' 'ambiente' in cui es-
sa prende vita appaiono rarefatti, i rapporti stilistici interni e i nessi nar-
rativi sono schematici, il gioco stesso realtà-finzione (tipico in Chabrol)
svela sempre il suo schema nascosto, il fine perseguito, il meccanismo in-
terno del "tono" stilistico mantenuto o il segreto delle sue "armonie" in-
frante.
Dal gioco astratto e allucinato-allucinante delle ossessioni-finzioni di **Le scan-
dale** all'armonia raggiunta e rinnegata tra ambiguità e chiarezza, immagina-
zione e verità di **Les biches**, Chabrol cerca di raggiungere fini medesimi con
diverse "messe in situazione" o diversi tentativi-elaborazioni di ricerca
espressiva. La fuga dalla realtà quotidiana è quasi sempre impossibile, spes-
so solo un'utopia poetica, occorre dunque crearsi una realtà fatta su misu-
ra, un 'sistema-universo' di 'oggetti' e 'rapporti' dove tutto regni alla no-
stra portata, dove tutto si offra al nostro possesso e alla nostra compren-
sione: la novità raggiunta da **Les biches** nel cinema di Chabrol è nella con-
statazione **che nell'universo ri-costituito soggettivamente** (o illusoriamente),
regnano sentimenti e ambiguità eliminabili solo per coaptazione, e le ambi-
guità (o meglio: le anomalie "oggettive" di quell'universo) che restano o
ritornano all'improvviso si possono combattere semplicemente contraddicen-
dole con altrettante ambiguità e tutto potrà liberarsi senza illusioni (**Les bon-
nes femmes**), senza sconfitte (**Marie Chantal contre le Dr. Kha**), senza ri-
nunce (**Le scandale**)...

Al di qua della morale in **Les biches** tutto è concesso, anche i contrappunti dei "buffoni di corte" (lo scarto stilistico necessario a Chabrol per rappresentare una "storia d'amore", anche se a tre), al di là della morale niente invece è concesso, i personaggi si isolano nel loro mondo privato, i "buffoni" vengono scacciati da casa (e dal film) alla stessa maniera dello spettatore che, proibita ogni possibilità di partecipazione, si vede costretto a spiare il film, a instaurare con lo schermo un rapporto fatto solo di sottintesi e complicità.

In questa atmosfera di angoscia e freddezza **Les biches** trova luce proprio nella sua ambiguità e nel momento dialettico assunto da essa all'interno dell'opera (cioè nel suo uso cinematografico): il film infatti è anche una messa in scena dell'ambiguità, al livello della situazione come della rappresentazione, delle soluzioni narrative come delle scelte stilistiche operate, delle metafore come degli elementi convenzionali della comunicazione (l'uso del coro, la particolarità degli ambienti, i costumi ecc.). E proprio nella sua ambiguità il film si apre e si chiude, si trova e si perde, si limita e dilata.

Ambigua fino alla fine Why odia se stessa e ama Frédérique, uccide Frédérique credendo di uccidere se stessa e invece uccide proprio tutto quello che lei non è o non riesce ad essere, anche il tentativo d'imitare Frédérique è un suo errore infantile. Frédérique è l'elemento estraneo, e quindi inquietante, del suo mondo auto-ri-creato o semplicemente immaginato, imitandolo crede di comprenderlo, possederlo o piegarlo, uccidendolo crede di annullarlo. Ma Why rimasta sola sente delle "voci" che urlano. "Non posso fare a meno di loro" dice Why, "loro chi?" chiede Frédérique, "tu e Paul", quindi chi è Why se non è più se stessa e non si identifica con Frédérique (e costretta infatti ad imitarla)?

Al telefono, dopo aver ucciso Frédérique, Why (con la voce di Frédérique) dice a Paul: "Non sono pazza, voglio stare con te sola, finalmente sola". Why-Frédérique ha raggiunto il suo scopo, ma non uccidendo il suo "doppio" bensì uccidendo la sua 'anomalia oggettiva', l'elemento estraneo che non la lasciava sola (e questo elemento può essere indipendentemente Why o Frédérique perchè il risultato non cambia, Why in realtà si suicida).

Nel cinema di Chabrol dunque la sconfitta è sempre in agguato: al di fuori e contro la realtà quotidiana un mondo diverso da vivere, o immaginare interiormente, un universo di rapporti da creare o re-inventare, ma l'universo soggettivo di **Les biches**, anche se più astratto e schematico di quelli di **Les bonnes femmes** o **Le scandale** ecc., è ancora troppo vasto, troppo riconoscibile e contaminato, per questo già condannato.

Altra caratteristica di **Les biches** è il salto stilistico operato da Chabrol specie nei rapporti con il materiale cinematografico del film che, prescelto e usato inizialmente con intenzioni "provocatorie" (la scabrosità della situazione, il rapporto di complicità instaurato con lo spettatore ecc.), diventa all'interno del suo processo di rappresentazione un momento auto-provocante su Chabrol stesso (si vedano per questo i netti mutamenti di stile operati nel film da Chabrol).

All'interno della struttura di **Les biches** c'è infatti una parte isolata stilisticamente e narrativamente, una parte aperta e conclusa da due opposti movimenti di macchina, più precisamente aperta da un carrello da sinistra a destra intorno a Why seduta a tavola (alla fine della sequenza dove Frédérique scaccia di casa i due "buffoni"), e chiusa con un altro carrello laterale, questa volta da destra a sinistra, attorno al letto dove Frédérique e Paul hanno finito di fare l'amore (nella sequenza dove Why ascolta fuori della porta).

Cioé Chabrol trasferisce tecnicamente il processo estraniante (tipico in **Les biches**) da una fase strutturale (i personaggi dei "buffoni", la loro continua presenza come "coro", le loro interruzioni dell'azione, i loro gag ecc.) a una fase narrativa (la parte del film isolata è infatti la parte che prelude al compimento totale della "fuga" e della "sconfitta" di Why: l'uccisione di Frédérique) e prettamente stilistica: i due carrelli laterali appunto, una serie continua di zoom indietro, e soprattutto la tendenza del montaggio a "riunire" in una medesima situazione temporale-narrativa (la dimensione "sentimentale" dei rapporti tra Why, Frédérique e Paul) una serie di sequenze o inquadrature legate narrativamente ma, in realtà, autonome o comunque spazialmente appena "discontinue": Why passeggia, prepara la colazione sorride a Paul e Frédérique, si annoia aspettandoli, si trucca, si traveste, s'intromette, tenta di sostituirsi a **Frédérique o Paul, cerca di salda**re la propria "armonia" con la loro ecc.

Se attaverso questa loro dialettica interna lo spazio e il tempo cinematografico diventano normalmente dei momenti espressivi, per Chabrol diventano il luogo ideale per ricercare, o verificare, le sue consuete sollecitazioni cinematografiche, le sue scommesse stilistiche.

Lo **spazio** (e l'uso cinematografico che se ne può fare) è per Chabrol il momento del cinema, o per meglio dire è il momento che permette al cinema di essere semplice e, di conseguenza, libero: basta mettere Why sola davanti ad un ambiente bello ma neutro, con una macchina da presa che la riprenda e studi, basta conoscere quanto precede quel particolare momento esistenziale di Why, avere il presentimento di quello che dovrà (o potrà) accadere, basta questo a Chabrol per giungere ad un momento di cinema che è tutto nel fascino dei movimenti e delle azioni da riprendere, delle situazioni e delle atmosfere da creare, che è poi il modo più puro di intendere e fare il cinema.

Il **tempo** (piegato e strumentalizzato cinematograficamente) è invece per Chabrol il momento morale (o a-morale) del cinema: in **Les biches** il tempo è un apparato superfluo, il film potrebbe essere privo di tempo narrativo e comunque se c'è é un tempo limitatissimo. **Les biches** è la rappresentazione di un rapporto umano a due (o tre) però con un itinerario tutto proiettato nella coscienza dei protagonisti, ma il film potrebbe anche essere il frutto di una immaginazione. o l'esito di un'illusione, la dilatazione di un tempo interiore, o il prolungamento di un sogno o di una paura, una liberazione o una condanna, o semplicemente: una proiezione interiore estroflessa dove il tempo cinematografico (ideale e artificiale) aumenta le possibilità evocatrici del fatto soggettivo, dove il tempo morale dell'immaginazione e dell'apprensione giunge ad una constatazione che non riesce a superare comunque l'ambiguità della sua formazione interiore, emotiva e quindi ancora non razionalizzata.

Se nella fase cinematografica Chabrol raggiunge con **Les biches** una fase più cosciente dell'uso espressivo degli elementi stilistici e dei suoi stereotipi comunicativi, nella fase "morale" ha quasi raggiunto il momento ideale e definitivo del suo ormai lungo itinerario "ideologicamente" demistificatorio: il raggiungimento di un universo morale (cinematografico), oggettivamente ambiguo, crudele, difficile, illusoriamente armonico e ripagatore, con una sua morale ricostituita dolorosamente sul ribaltamento, o sulla continua scarnificazione, della precedente: la sconfitta di una schiavitù per una schiavitù dell'utopia.

PIERO SPILA

LES BICHES (Le cerbiatte); *r.*: Claude Chabrol; *sc.*: Paul Gégauff, Claude Chabrol; *f.* (*eastmancolor*): Jean Rabier; *scg.*: Marc Berthier; *m.*: Pierre Jansen; *fot.*: Guy Chichignoud; *mo.*: Jacques Gaillard; *int.*: Jean-Louis Trintignant (*Paul Thomas*), Jacqueline Sassard (*Why*), Stéphane Audran (*Frédérique*), Nane Germon (*Violetta*), Dominique Verdi (*Robègue*), Pierre Attal (*Riais*), Serge Bento (*bookseller*), Claude Chabrol; *pr.*: André Génovès per Films La Boéthie (Paris)/Alexandra (Roma); *d. pr.*: Georges Casati; *o.*: Francia, 1968; *dur.*: 99'; *distr.*: Euro International Films.

Furia selvaggia?

I protagonisti di **Bonnie and Clyde** si comportano spesso in modo gratuito, razionalmente immotivato; nei lineamenti dei loro volti e nel loro contrarsi c'è sempre un che di comune, di volgare, e le scenografie, con i loro riferimenti a una precisa realtà ambientale, assumono un'importanza non trascurabile all'interno delle inquadrature: nasce così l'imprevedibilità di un gesto, di una reazione, la sua verità e dunque la continua scoperta da parte dello spettatore dei personaggi e della loro realtà, una scoperta destinata a tener desta la nostra attenzione nel corso del film.

Se Arthur Penn e gli sceneggiatori che gli sono stati imposti avessero effettivamente tenuto conto di queste loro possibilità **Bonnie and Clyde** sarebbe divenuto un film d'amore su due giovani che scoprono la realtà che li circonda e reagiscono ad essa in modo irresponsabile ma puro, interessati soltanto ad affermare reciprocamente la propria dedizione, due giovani che credono di poter vivere estraniandosi dai meccanismi della società, ma che sono da essi condizionati, innanzitutto interiormente, nel modo di vita che conducono, e poi esteriormente, nel tragico infrangersi delle impossibili aspirazioni di tale modo di vita contro la reazione violenta della società, reazione che sigla l'impossibilità ad esprimersi costruttivamente dei due personaggi e al contempo le sue cause.

Purtroppo invece **Bonnie and Clyde** è cosa ben più insignificante per colpa soprattutto di una mediocre sceneggiatura, improvvisata su uno stereotipo esteriormente ricalcato (l'arco drammatico tradizionale del film gangsteristico dal primo omicidio all'uccisione da parte della polizia ridotto qui a un succedersi di inseguimenti provocati tutti dal caso in modo da non prendere partito contro nessuna delle due parti, tanto più che a far scattare la "molla" degli inseguimenti è la semplice irresponsabilità di due personaggi che rubano per gioco) ed irrobustita su un altro stereotipo altrettanto esteriomente adottato (l'arricchimento della banda di tre personaggi di differenti generazioni in modo da far respirare allo spettatore una qual aria di familiarità all'interno del gruppo d'azione; derivato dall'Hawks avventuroso e western, ma senza il sintetico approfondimento dei varii caratteri che troviamo in Hawks: qui per esempio le urla isteriche di Blanche svolgono solo la funzione di farci presentire l'imminente pericolo anche nelle scene che si svolgono all'interno della banda).

Arthur Penn presa coscienza dell'impossibilità di far nascere da una tale sceneggiatura un'opera di qualche interesse espressivo ha cercato di rendere il film gradevole sul piano spettacolare costruendo un meccanismo di effetti con abilità.

Sotto questo profilo si possono considerare risolte le due progressioni iniziate da un effetto preparatorio e al contempo occultante. Quella erotica della prima sequenza che si apre sulle immagini di Bonnie nuda che si contempla allo specchio per chiudersi su quella ricca di una maggior densità erotica delle bottiglie di Coca Cola che si svuotano al ritmo del convulso sorseggiare dei protagonisti, accostate e imposte alla nostra attenzione in un lungo primissimo piano preceduto dagli sguardi e dalle parole eloquenti dei due.

L'altra progressione a cui mi riferisco è introdotta dall'effetto di sorpresa creato dall'apparizione del capitano di polizia nella radura in riva al lago, che credevamo destinata a divenire scenario di un momento di riposo nella fuga perpetua della banda; quando però Clyde coglie alle spalle il capitano scompare in noi la previsione del pericolo per rinascere progressivamente con le reazioni fredde e disgustate del prigioniero nei confronti del comportamento dei due, culminanti in una esplosione di azione drammatica appena trattenuta (la reazione impulsiva di Clyde al comportamento del capitano) e ancora l'immagine dell'uomo della legge legato nella barca che suggerisce inquietudine per le azioni future. Come pure suggerisce apprensione per l'imminente tragicità degli eventi la presenza sempre più insistente del giovane fuorilegge che imbraccia il fucile sullo sfondo dello schermo, nella sequenza della visita alla madre di Bonnie, presenza a cui la battuta finale della madre ("Vieni ad abitare a cinque miglia da me, cara, e non vivrai a lungo") si fa complemento esplicito e minaccioso.

Da questi e da molti altri esempi che il lettore stesso può trovare ci si rende conto di come l'occupazione incontrastata dello spettatore nel corso della proiezione sia fatta consistere nella partecipazione emotiva alla ricerca operata dai protagonisti di uno spazio stabile nella loro continua fuga, ricerca resa continuamente necessaria dall'incalzare degli eventi. Penn si è dunque posto completamente al servizio della mediocre sceneggiatura e ne ha realizzato l'intento sostanziale: quello di far vivere allo spettatore le emozioni di un'avventura perpetuamente esposta al pericolo, evitando con cura di conferire altri fini a questa esperienza dello spettatore.

In tale disegno rientrano, al pari degli altri effetti sopra ricordati, la cruenza delle sparatorie (i protagonisti dapprima come ho detto rubano per gioco e a un certo punto il "caso" li costringe a un omicidio involontario, in seguito uccideranno solo per difendersi, per fuggire: questo schema sfugge come si vede a qualsiasi definizione della violenza come comportamento e dunque ad ogni approfondimento del carattere dei personaggi in questa direzione); e quel carattere al contempo arioso e "realistico" che assumono le scenografie grazie anche ai toni pastellati della fotografia a colori e il montaggio di piani di brevissima durata, che crea l'effetto della sorpresa continua (come nella sequenza dell'assedio alla villetta dove tale effetto è ottenuto col non offrirci mai una sintesi degli avvenimenti).

Con questi procedimenti Penn ci isola dalla realtà e ci racchiude nell'azione della coppia protagonista: vorremmo che la loro fuga avesse una lieta conclusione, Bonnie e Clyde, non v'è dubbio, ci sono simpatici (quando ad esempio timbrano durante la rapina all'esattoria le bollette di pagamento della povera gente, senza riscuotere i soldi, in una scena peraltro assai poco credibile), ma la loro azione non è fatta per indurre lo spettatore ad alcuna riflessione. Dico questo anche perchè, ai motivi sopra addotti si aggiunge il ricordo della scena dell'incontro con i farmers diseredati (e quel loro timido tiro a segno, così motivato, immediatamente preceduto da quello di Clyde immotivato e divertito) e soprattutto di quello della visita alla madre di Bonnie, le quali assolvono la funzione di farci avvertire le distanze tra quei personaggi 'normali' e 'moralmente sani' e i protagonisti, in modo da esorcizzare l'evasione dello spettatore nella fuga dei protagonisti "come puro divertimento".

A questo punto sarebbe ingeneroso non ricordare le tracce dell' "altro film" sia nelle parole di Clyde sull'esistenza priva di significato di Bonnie quando faceva la serva (ma sarebbe stato assai più efficace averne una sia pur breve indicazione visiva come accade per il personaggio interpretato da Brenda Scott in **Journey to Shiloh** di William Hale) sia nelle scene di marcato amore in cui si rivela la carica umana di Bonnie; ma si tratta di momenti troppo brevi perchè influiscano sull'effettiva sostanza del film.

Comprendiamo l'atteggiamento di quei recensori che abituati a trovare pregi in certi film gangsteristici che si producono in Italia, ideologicamente neofascisti e stilisticamente castrati, all'uscita di **Bonnie and Clyde**, che è semplicemente abile e anemico, hanno composto il ben noto florilegio di nonsense festevoli, parlando di stile e di significati 'sociali' e 'umanistici', e ignorando così non solo la direzione in cui il film evidentemente si muove, ma quel che stile e impegno umanistico significano per Penn autore nel senso più proprio di almeno due opere (**The left handed gun** e **The miracle worker**) e pienamente conscio dell'inconsistenza di **Bonnie and Clyde** (vedi intervista coi "Cahiers du Cinéma" n. 196). E così l'interesse di questo film resta limitato a quel che in esso vi è di inespresso, di "intravedibile", di non sviluppato da parte di un autore che tutti qui amiamo e continueremo a seguire.

Spiacenti di non poter situare questo film nel contesto di un cinema americano reso vivo da una vigile coscienza nei confronti del proprio presente nazionale, chè Penn questa volta si è fatto battere sul proprio terreno (quello della inespressione dei giovani e delle cause sociali di tale inespressione) perfino da un regista assai meno dotato di lui, qual è William Hale (e non solo il William Hale sorprendente di **The deadly roulette**, ma pure quello minore e interessante di **Gunfight at Abilene** e **Journey to Shiloh**), il quale, a differenza di Penn, ha avuto la fortuna di incontrare produttore e sceneggiatori intelligenti e abbastanza aperti e coraggiosi. Ed è questo, a Hollywood, un fatto tanto importante quanto raro.

ORESTE DE FORNARI

BONNIE AND CLYDE (Gangster Story); *r.*: Arthur Penn; *sc.*: David Newman e Robert Benton; *f.* (*technicolor*): Burnett Guffey; *scg.*: Dean Tavoularis (a.d.), Raymond Paul (s.d.); *m.*: Charles Strouse; *mo.*: Dede Allen; *cost.*: Theodora van Runkle, Andy Matyasi (uomini), Norma Brown (donne); *int.*: Warren Beatty (*Clyde Barrow*), Faye Dunaway (*Bonnie Parker*), Michael J. Pollard (*C.W. Moss*), Gene Hackman (*Buck Barrow*), Estella Parsons (*Blanche*), Denver Pyle (*Frank Hamer*), Dub Taylor (*Ivan Moss*), Evans Evans (*Velma Davis*), Gene Wilder (*Eugene Grizzard*) *pr.*: Warren Beatty per Warner Bros (Tatira-Hiller Production); *o.*: U.S.A., 1967; *distr.*: W.B.; *dur.*: 111'.

Errata corrige del n. 5-6

p. 6 8ª riga non « concetto » ma «contatto»
p. 23 9ª riga non « dal fenomeno » ma « del fenomeno »
p. 25 16ª riga non « giustificato » ma « giustificano »
p. 29 13ª riga non «cattiva e arte tecnica» ma «cattiva arte e cattiva tecnica»
p. 37 11ª riga dal basso non « li » ma « lo »
p. 38 nota 8, ultima riga non « quando » ma « quanto »
p. 90 10ª riga 1ª colonna non «altre» ma «oltre»
p. 102 51ª riga 2ª colonna non «privata » ma « provata»
p. 105 13ª riga non «salire » e « partire» ma «sale» e «parte»
p. 134 10ª riga non «mono» ma «meno»
p. 136 10ª riga dal basso non «indicata» ma «indica»
p. 144 7ª riga sostituirla con « Anche nei confronti del pubblico Godard si comporta in questo modo; egli non »
p. 144 11ª riga dal basso non «approvare» ma «attuare»
p. 146 nota 60 5ª riga non « della » ma «dalla»
p. 158 14ª riga dal basso non «segna » ma « segua»
p. 162 12ª riga non «contestazione» ma «constatazione»
p. 162 13ª riga non «contestarlo» ma «constatarlo»
p. 198 17ª riga dal basso non « proiettabile » ma «proiettile»
p. 205 nota 3, 4ª riga non « difetti » ma « effetti »

I migliori film del 1968

GIANNI AMICO

Usciti: Partner (**Bertolucci**), Week end (**Godard**), Il maschio e la femmina (**Godard**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Mouchette (**Bresson**), L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Il Dio nero e il Diavolo biondo (**Rocha**), Play Time (**Tati**), Il ciarlatano (**Lewis**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**), Un affare di cuore (**Makavejev**), Lontano dal Vietnam.
Non usciti: One plus one (**Godard**), Vieni, dolce morte (**Brunatto & Co.**), I visionari (**Ponzi**), Dillinger è morto (**Ferreri**), Anémone (**Garrel**), Marie pour mémoire (**Garrel**), O bravo guerreiro (**Dahl**), Capitu (**Saraceni**), O dragão da maudade contra o santo guerreiro (**Rocha**), Il ne faut pas mourir pour ça (**Lefebvre**), Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Concerto pour un exil (**Ecaré**), Le mandat (**Sembene**), David Holzman's Diary (**McBride**), Black Panthers (**Varda**).

PIERO ANCHISI

Usciti e non usciti in Italia: 1) Falstaff (**Welles**), Mouchette (**Bresson**), L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Il maschio e la femmina (**Godard**); 5) Week end (**Godard**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Violenza per una giovane (**Buñuel**), I disperati di Sandor (**Jancsó**), L'armata a cavallo (**Jancsó**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**), Petulia (**Lester**), Come ho vinto la guerra (**Lester**), Teorema (**Pasolini**), Che cosa sono le nuvole (**Pasolini**), Oliver! (**Carol Reed**), Play Time (**Tati**), Il vergine (**Skolimowski**), L'ora del lupo (**Bergman**), Il ciarlatano (**Lewis**), Il Dio nero e il Diavolo biondo (**Rocha**), La sposa in nero (**Truffaut**), Toby Dammit (**Fellini**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**), Lontano dal Vietnam.

ADRIANO APRA'

Stranieri (usciti e non usciti): 1) Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**); 2) Week end (**Godard**); 3) 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**); 4) Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Il maschio e la femmina (**Godard**), Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (**Straub**); 7) Play Time (**Tati**), L'angelo sterminatore (**Buñuel**), The Illiac Passion (**Markopoulos**); 10) Il Dio nero e il diavolo biondo (**Rocha**), L'ora del lupo (**Bergman**), Falstaff (**Welles**), Les Idoles (**Marc'o**); 14) Il ciarlatano (**Lewis**), Anémone (**Garrel**), David Holzman's Diary (**McBride**), Sally's Hounds (**Edelstein**), Per favore non mordermi sul collo! (**Polanski**), Il vergine (**Skolimowski**), Les Biches (**Chabrol**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**), L'Oriente è rosso (**Prod. « 1 Agosto », R.P.C.**), La guerra sotterranea (**Prod. « 1 Agosto », R.P.C.**), Songs (**Brakhage**).
Italiani (usciti e non usciti): 1) Nostra Signora dei Turchi (**Bene**); 2) Partner (**Bertolucci**), Dillinger è morto (**Ferreri**), Trasferimento di modulazione (**Bargellini**); 5) I visionari (**Ponzi**), Satellite (**Schifano**), Morte all'orecchio di Van Gogh (**Bargellini**); 8) Tropici (**Amico**), Un certo giorno (**Olmi**); 10) I dannati della terra (**Orsini**), Toby Dammit (**Fellini**), Che cosa sono le nuvole (**Pasolini**); 13) 60 metri per il 31 marzo (**Bacigalupo**), La vestizione (**De Bernardi**), Fractions of temporary periods (**Bargellini**), Ciao Ciao (**Vergine**), Vieni, dolce morte (**Brunatto & Co.**).

BERNARDO BERTOLUCCI

Non usciti: Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Dillinger è morto (**Ferreri**), Tropici (**Amico**), Le gai savoir (**Godard**).

JEAN-CLAUDE BIETTE

Usciti e non usciti: 1) Les Idoles (**Marc'o**), Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (**Straub**); 3) L'angelo sterminatore (**Buñuel**), L'ora del lupo (**Bergman**), Play Time (**Tati**); 6) Che cosa sono le nuvole (**Pasolini**), Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Il ciarlatano (**Lewis**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Os Fuzis (**Guerra**), Nostra Signora dei Turchi (**Bene**), Partner (**Bertolucci**), La Rosière de Pessac (**Eustache**), Un soir... un train (**Delvaux**), Teorema (**Pasolini**), Toby Dammit (**Fellini**), Tropici (**Amico**), Week end (**Godard**).

LUIGI COLLO

Usciti e non usciti: Due o tre cose che so di lei (**Godard**), La collezionista (**Rohmer**), Frank Costello faccia d'angelo ("Le Samourai', **di J.P. Melville**), Un certo giorno (**Olmi**), Anémone (**Garrel**), Una ragazza per una notte ("La loi du survivant", **di J. Giovanni**), Wild 90 (**Mailer**), Vivi ma non uccidere (**Schlöndorff**), A sangue freddo (**Brooks**), Play Time (**Tati**), Il ciarlatano (**Lewis**).

ORESTE DE FORNARI

Usciti in Italia: 1) Che cosa sono le nuvole (**Pasolini**), Impiccalo più in alto (**Ted Post**); 3) Il ciarlatano (**Lewis**), La sposa in nero (**Truffaut**).
(Non ho visto: "Partner").

EDUARDO DE GREGORIO

Usciti e non usciti: L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Il ciarlatano (**Lewis**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Falstaff (**Welles**), Os Fuzis (**Guerra**), Les Idoles (**Marc'o**), L'ora del lupo (**Bergman**), Nostra Signora dei Turchi (**Bene**), Partner (**Bertolucci**), Play Time (**Tati**), Sanjuro (**Kurosawa**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**), La sposa in nero (**Truffaut**), Teorema (**Pasolini**), Toby Dammit (**Fellini**), Tropici (**Amico**), Week end (**Godard**).

LUIGI FACCINI

Usciti e non usciti: 1) Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**); 2) Week end (**Godard**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**); 4) Il verde prato dell'amore (**Varda**); 5) Il ciarlatano (**Lewis**); 6) Falstaff (**Welles**); 7) La collezionista (**Rohmer**); 8) Frank Costello faccia d'angelo (**Melville**); 9) Mouchette (**Bresson**); 10) Il Dio nero e il Diavolo biondo (**Rocha**); 11) Nostra Signora dei Turchi (**Bene**), Partner (**Bertolucci**).

MARCO FERRERI

Usciti in Italia: Week end (**Godard**), I visionari (**Ponzi**), Il pianeta delle scimmie (**Schaffner**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**), Per favore non mordermi sul collo! (**Polanski**), La sposa in nero (**Truffaut**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**), L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Il maschio e la femmina (**Godard**), Partner (**Bertolucci**).

FRANCO FERRINI

Usciti e non usciti in Italia: 1) L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (**Straub**), Il maschio e la femmina (**Godard**), Week-End (**Godard**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**); 7) Sally's Hounds (**Edelstein**), Il ciarlatano (**Lewis**), La collezionista (**Rohmer**), I dannati della terra (**Orsini**), Intrigo a Montecarlo (**William Hale**), Partner (**Bertolucci**), Per favore non mordermi sul collo! (**Polanski**), Satellite (**Schifano**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**), Un soir... un train (**Delvaux**), Tropici (**Amico**), I visionari (**Ponzi**), Yellow Submarine (**George Dunning**), Memorias del Subdesarrollo (**Alea**), Nostra Signora dei Turchi (**Bene**), Trasferimento di modulazione (**Bargellini**).
(Non ho visto: «Dillinger è morto», «Due o tre cose che so di lei», «Falstaff»).

GIANNI MENON

Gli uni: Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), The Illiac Passion (**Markopoulos**), Nostra Signora dei Turchi (**Bene**), Trasferimento di modulazione (**Bargellini**).
Gli altri: Anémone (**Garrel**), L'angelo sterminatore (**Buñuel**), L'armata a cavallo (**Jancsó**), Les Biches (**Chabrol**), Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (**Straub**), Un certo giorno (**Olmi**), Che cosa sono le nuvole (**Pasolini**), Ciao Ciao (**Vergine**), I dannati della terra (**Orsini**), Dillinger è morto (**Ferreri**), Il Dio nero e il Diavolo biondo (**Rocha**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**), Falstaff (**Welles**), Fregio (**De Bernardi**), La guerra sotterranea (**Prod. "1° agosto", R.P.C.**), Il maschio e la femmina (**Godard**), Memorias del subdesarrollo (**Alea**), L'ora del lupo (**Bergman**), Partner (**Bertolucci**), Per favore non mordermi sul collo! (**Polanski**), Play Time (**Tati**), Satellite (**Schifano**), Se l'inconscio si ribella (**Leonardi**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**), La sposa in nero (**Truffaut**), Tropici (**Amico**), I visionari (**Ponzi**), Week end (**Godard**).

VALENTINO ORSINI

Usciti in Italia: L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Week end (**Godard**), Il maschio e la femmina (**Godard**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**), Il Dio nero e il Diavolo biondo (**Rocha**), Falstaff (**Welles**), L'armata a cavallo (**Jancsó**).

PIER PAOLO PASOLINI

Usciti e non usciti: Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Dillinger è morto (**Ferreri**), I visionari (**Ponzi**), Partner (**Bertolucci**), Play Time (**Tati**), Falstaff (**Welles**), Il maschio e la femmina (**Godard**).

MAURIZIO PONZI

Usciti e non usciti in Italia: 1) L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Che cosa sono le nuvole (**Pasolini**), Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Il ciarlatano (**Lewis**), Dillinger è morto (**Ferreri**), Falstaff (**Welles**), The Illiac Passion (**Markopoulos**), **Il maschio e la femmina** (**Godard**), Nostra Signora dei Turchi (**Bene**), Partner (**Bertolucci**), Sette volontari dal Texas (**William Hale**), Un soir.. un train (**Delvaux**), **La sposa in nero** (**Truffaut**), Tropici (**Amico**); 15) La collezionista (**Rohmer**), Fraülein Doktor (**Lattuada**), Sally's Hounds (**Edelstein**), Satellite (**Schifano**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**), Trasferimento di modulazione (**Bargellini/Pierfrancesco**).

CLAUDIO RISPOLI

Usciti e non usciti: 1) Dillinger è morto (**Ferreri**); 2) 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**); 3) Il Dio nero e il Diavolo biondo (**Rocha**); 4) Il verde prato dell'amore (**Varda**); 5) Due o tre cose che so di lei (**Godard**); 6) La sposa in nero (**Truffaut**); 7) C'era una volta il West (**Leone**); 8) Un affare di cuore (**Makavejev**); 9) Satellite (**Schifano**); 10) I visionari (**Ponzi**).

STEFANO RONCORONI

Usciti e non usciti in Italia: Fuoco! (**Baldi**), Partner (**Bertolucci**), Mouchette (**Bresson**), L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Dillinger è morto (**Ferreri**), Week end (**Godard**), Frank Costello faccia d'angelo (**Melville**), Teorema (**Pasolini**), I visionari (**Ponzi**), La collezionista (**Rohmer**), Satellite (**Schifano**), Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**), Play Time (**Tati**), Falstaff (**Welles**).

PIERO SPILA

Usciti e non usciti: 1) Dillinger è morto (**Ferreri**), Nostra Signora dei Turchi (**Bene**); 3) Week end (**Godard**); 4) Chronik der Anna Magdalena Bach (**Straub**); 5) Play Time (**Tati**); 6) 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**). The Nude Restaurant (**Warhol**); 8) Satellite (**Schifano**), Rosemary's Baby (**Polanski**), Les Biches (**Chabrol**), I visionari (**Ponzi**), La collezionista (**Rohmer**), Falstaff (**Welles**), Tropici (**Amico**). Partner (**Bertolucci**), Anémone (**Garrel**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Il maschio e la femmina (**Godard**).

PAOLO E VITTORIO TAVIANI

Usciti e non usciti in Italia: L'alba di un giorno (**Djordjevic**), L'angelo sterminatore (**Buñuel**), L'armata a cavallo (**Jancsó**), I dannati della terra (**Orsini**), Dillinger è morto (**Ferreri**), Il dio nero e il diavolo biondo (**Rocha**), Falstaff (**Welles**), Il gatto selvaggio (**Frezza**), La hora de los hornos (**Solanas**), Il maschio e la femmina (**Godard**), Mouchette (**Bresson**), Partner (**Bertolucci**), Il rapporto (**Massobrio**), Satellite (**Schifano**), Teorema (**Pasolini**), Tropici (**Amico**), I visionari (**Ponzi**), Week-End (**Godard**).

BRUNO TORRI

Usciti in Italia: Falstaff (**Welles**), Il Dio nero e il Diavolo biondo (**Rocha**), L'Angelo sterminatore (**Buñuel**), Il maschio e la femmina (**Godard**), Mouchette (**Bresson**), Lontano dal Vietnam, Un affare di cuore (**Makavejev**), I disperati di Sandor (**Jancsó**), Il ciarlatano (**Lewis**), Dillinger è morto (**Ferreri**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Week-End (**Godard**). (Non ho visto: "L'armata a cavallo" e "Play Time").

GIANNI TOTI

Usciti in Italia: 1) Il dio nero e il diavolo biondo (**Rocha**); 2) Week end (**Godard**), Due o tre cose che so di lei (**Godard**), Il maschio e la femmina (**Godard**); 5) Lontano dal Vietnam; 6) Play Time (**Tati**); 7) Mouchette (**Bresson**); 8) Un affare di cuore (**Makavejev**); 9) L'ora del lupo (**Bergman**); 10) L'armata a cavallo (**Jancsó**); 11) L'angelo sterminatore (**Buñuel**).

ENZO UNGARI

Usciti e non usciti in Italia: 1) Dillinger è morto (**Ferreri**), The Edge (**Kramer**), Week-End (**Godard**), Falstaff (**Welles**), Il dio nero e il diavolo biondo (**Rocha**); 6) Il ciarlatano (**Lewis**), La collezionista (**Rohmer**), Il maschio e la femmina (**Godard**), Partner (**Bertolucci**), I visionari (**Ponzi**), L'angelo sterminatore (**Buñuel**), Camera-Eye (**Godard**); 13) Les Biches (**Chabrol**), I dannati della terra (**Orsini**), 2001: odissea nello spazio (**Kubrick**), Me and My Brother (**Robert Frank**), Per favore non mordermi sul collo! (**Polanski**), Senza un attimo di tregua (**Boorman**). (Non ho visto: « Due o tre cose che so di lei »).

I migliori rivoluzionari del 1968

In Stagecoach (**Ombre rosse, 1939**) **ci sono sette protagonisti. Abbiamo molto meditato sui personaggi fordiani per cercare di ricostruire i travagli dei nostri amici torinesi che ogni qualche mese scorazzano in diligenza, spinti da una volontà rivoluzionaria in verità assai più avanzata degli interessi degli Artisti Associati nel 39.**

Il risultato, provvisorio, è il seguente e riguarda il Cronopio, che é un po' l'anima del Postale, visto come la giovane moglie incinta dell'ufficialetto in guerra, Lucy Mallory (attrice co-starring, Louise Platt), prima del ravvedimento post-parto.

Il sospetto perenne è lo stesso, identiche le nausee verso il "bello" che non si capisce, le occhiatine verso l'eroico Ringo, depositario di verità (starring John Wayne), le occhiatacce verso gli ubriaconi e le donne perdute. Va detto, però, che, malgrado il tono e la maleducazione (e tralasciamo la deprecabile mancanza di devozione all'arte), spesso ci troviamo d'accordo con Lucy: Lizzani e la polizia, il rischio del critico di scivolare nel Pietrinobianchi, eccetera. Tanto che, sviati, più che a Lucy Mallory eravamo tentati di pensare al dottor Josiah (co-starring Thomas Mitchell), magari nei momenti in cui beve un goccetto di troppo. Ma certe cecità non sono dovute all'acquavite e il nome di Lucy si è riproposto. Come devono sentirsi, per esempio e tanto per restare in famiglia, Ponzi e Bertolucci, rispettivamente, "lodato" in un turbine di virgolette e stroncato senza essere la sua opera capita? Si sentono come la povera, vissutissima e criticabilissima Dallas (also starring Claire Trevor) e ahivoglia a dirle, con John Wayne, che tutte le età sono buone per redimersi, lei non ci crede.

C'è però una speranza — di qui il restare amici —: è vero che Lucy ha in grembo il futuro, il lieto Evento lo provoca lei (per carità, guai a toglierle la soddisfazione della prima ora), ma è anche vero che ad aiutarla, nel doloroso momento in cui "le acque si rompono" e tutto si sovverte, ci sono tutti gli altri, Dallas compresa.

Insomma staremo tutti insieme. Il divario che ci separa e non ci fa raggiungere La chevauchée fantastique **(esprimibile così: noi facciamo una rivista di cinema che, qualche volta, parla incautamente di politica e loro una rivista politica che, spesso, parla di cinema) è un divario più apparente che reale. Bene sarebbe, comunque, abolirlo; almeno sul piano d'un aiuto reciproco se è sincera, come immaginiamo, l'intenzione di fare cinema. Le vie per fare un film in Italia sembrano ancora infinite — possono addirittura passare, grazie a una telescrivente diva, per la Olivetti (ma come contarci? dalla "Ing. C. Olivetti & C. s.p.a." ci aspettavamo più buongusto e meno assuefazione a una « realtà romanzesca ») —, ma lo sembreranno sempre meno: purtroppo le vere "ombre rosse" che ci minacciano hanno dolci nomi cari ai « cinéphiles », Paramutual etc. Quindi, per tranquillizzare,, ribadiamo che al momento del lietissimo Evento (e prima del Battesimo che qualche detentore di verità vorrà imporre) saremo tutti lì, operai, massaie, impiegati della United Artists, scrittori, critici cinematografici, tranvieri e redattori di** Ombre rosse (**Stagecoach, 1939**).

Nel prossimo numero, recensioni di **Il dio nero e il diavolo biondo, Che cosa sono le nuvole, Teorema, Nazarin, Hollywood Party, Sette volontari dal Texas e Intrigo a Montecarlo, Toby Dammit, Stephane, Nostra Signora dei Turchi, Sotto il segno dello Scorpione, La via lattea, Je t'aime je t'aime.**



C.I.D.I.F. presenta un film
scritto e diretto da
LIONELLO MASSOBRIO

IL RAPPORTO

con GIULIO BROGI - ISABEL RUTH
e Michel Bardinet

nella foto: G. Brogi e I. Ruth



CINEMA & FILM

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GR. IV

